

Art.

137

R

Art. 137 R

A

<36604826280014



<36604826280014

Bayer. Staatsbibliothek



Kunstbemerkungen

auf einer

Reise über Wittenberg und Meissen

nach

Dresden und Prag.

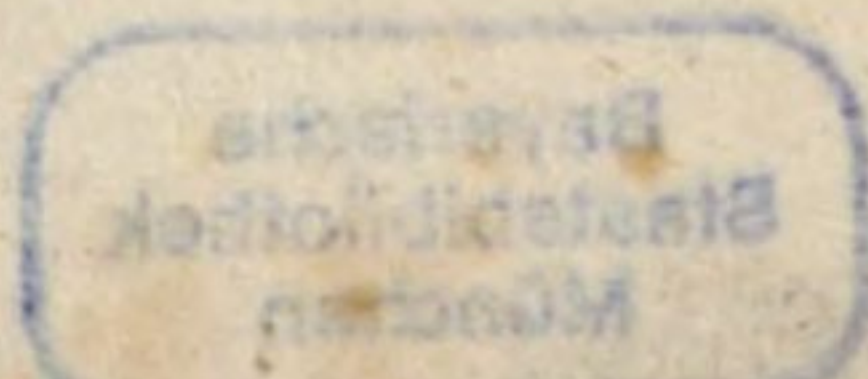
V o n

A. H i r t.

Berlin, 1830.

Verlag von Duncker und Humblot.

W.



Art. B7h

Kunstwerke

und einer

Reise über Wittenberg und Meissen

nach

Dresden und Prag.

von

A. W. H. A.

Berlin, 1830.

Verlag von Duncker und Humblot.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

V o r e r i n n e r u n g

Gegenwärtige Bemerkungen über Kunst und Alterthum wurden bereits vor zehn Jahren — 1819 — bey Gelegenheit einer Badereise geschrieben, theils in Teplitz und Carlsbad, theils nach der Rückkunft in den paar ersten Monaten zu Berlin. Damals sie durch den Druck bekannt zu machen, hinderten mich dringendere Arbeiten. Die Papiere wurden zurückgelegt, und nicht wieder von ihrer Stelle gehoben bis in diesem Sommer, wo mir die zerrüttete Gesundheit eine wiederholte Reise nach den Böhmischen Heilorten gebot.

In Dresden verglich ich das früher Geschriebene mit den Denkmälern aufs neue; und da mir schien, daß meine Bemerkungen auch jetzt noch für Freunde der Kunst und des Alterthums nicht ohne Interesse seyn möchten, so wurden sie dem Drucke übergeben.

Man würde sich aber täuschen, wenn man viel Neues erwartete, oder glaubte, daß ich selbst einen grossen Werth auf die Schrift setzte. Die reichen

•

Sammlungen in Dresden sind so vielfältig der Gegenstand kunstrichterlicher und gelehrter Discussion gewesen, daß dem Forscher nur eine spärliche Aehrenlese übrig bleibt; und anderseits ist meine Art zu sehen zu bekannt, um nicht im Voraus meine Ansichten zu errathen.

Bey wiederholtem Aufenthalte in Dresden hatte ich mir eine bedeutende Menge Notizen gesammelt. Jetzt folgte mir das frische Andenken in die Heilorte; und da ich nicht leicht ohne irgend eine geistige Beschäftigung seyn kann; so wollte ich, dem Einflusse einer heitern Jahreszeit und dem Anschauen einer schönen Natur hingeben, die Musse benutzen, mir selbst von dem Gesehenen Rechenschaft abzulegen. Kein Anstrengen sollte es seyn, sondern mehr Lust und Erheiterung des Geistes: alles sehr wohl verträglich mit der Aufmerksamkeit, welche ein Badegast der Wiederherstellung gestörter Gesundheit zuzuwenden hat. Selbst dem geselligen Vergnügen ward dadurch nichts entzogen, sondern dasselbe, da es gerade meinen Neigungen zusagte, vielmehr erhöht.

Das Thun bestand übrigens bloß in dem Ordnen und Classifiziren meiner frühern Aufzeichnungen, um dadurch dem Gedächtnisse zu Hülfe zu kommen. Da aber dabey der Geist genöthigt ward, manches in reiflichere Betrachtung zu nehmen, und Verwandtschaften und Unterschiede zu bemerken; so konnte es nicht fehlen, daß sich in manchen Beziehungen neue und unerwartete Aufschlüsse ergaben.

Dabey hat das Ordnen in Classen das Eigene, daß manches, was früher wenig bedeutend schien, hervortritt, und manches Ueberschätzte in die ihm gebührende Reihe zurücktritt. Dadurch wird aber manchmal bey einer Sammlung schon viel gewonnen.

Das Ordnen darf indessen bey jeder Art von Sammlung nicht dasselbe seyn. Eine Gemädegallerie fordert eigene Rücksichten, und andere eine Sammlung antiker Denkmäler. Bey der ersten kann die Classification nur nach Völkerschaften, nach Epochen und Schulen erfolgssam geschehen. Die zweite dagegen erheischt die Berücksichtigung der Gegenstände nach ihrem theils mythischen, theils historischen Inhalte.

Solche sind die fruchtbarsten Gesichtspunkte sowohl für das Gedächtniß, als für die Bildung einer richtigen Beurtheilung, und wahren Kunstkenntniß. Ueberhaupt hat uns von jeher geschienen, daß die Beschreibung irgend einer bedeutenden Sammlung nur auf dem Wege einer zweckmäßigen Classification gehörig geschehen könne, und eine Sammlung erst wahrhaft existire durch eine richtige Deutung der darin vorhandenen Gegenstände. In solchem Sinne sind unsere Aufzeichnungen zusammengereiht worden. Andere werden beurtheilen, was auf diesem einfachen Wege für eine richtigere und umfassendere Ansicht der beiden großen Sammlungen in Dresden gewonnen worden ist.

Auch hoffen wir, daß man die Zugabe der Kunstwerke in den Kirchen von Wittenberg und Meissen nicht am unrichten Orte finden werde, da

sie sich ungezwungen an die Betrachtung der Gemälde in Dresden anreihen lassen.

Was aber die Kunstwerke in Prag betrifft; so sind dieselben von mehrern Seiten wichtig genug, daß der Kunstfreund, der die Heilorte in Böhmen und die wundersam gelegene Hauptstadt des Landes besucht, sie nicht leicht vorübergehen wird.

Für jetzt wollten wir unsere Kunstreise auf deutschem Boden nicht weiter ausdehnen. Die Gegenwärtige mag ein Versuch seyn: in wie fern ihr eine günstige Aufnahme zu Theil wird, — um nach Umständen aus unserm Vorrathe von Aufzeichnungen auch anderes folgen zu lassen.

Berlin, im October 1829.

A. H.

Ich benutze die Muße in dem schönen Teplitz, Eini-
ges über die Kunstsammlungen in Dresden, jetzt wo die
Eindrücke von dem Gesehenen noch frisch sind, zu Papier
zu bringen. Die verflossenen acht Tage, die ich unter den
dortigen Kunstwerken aufs neue zubachte, gewährten mir
einen seltenen Genuß. Nur war fast des Genießens zu
viel, und der Geist so mannigfaltig angezogen, daß es
schwer war, das Einzelne gehörig zu erfassen. Ich will
nun versuchen eines nach dem andern im Geiste durchzu-
gehen, und sehen, ob es mir gelingen will, die Eindrücke
lebendig genug zurückzurufen, die Gegenstände gehörig zu
sondern, und jenes Eigenthümliche hervorzuheben, was die
Sammlungen vorzüglich beschauenswerth und lehrreich ma-
chet. Das Feld ist fast unübersehbar. Die Gemäldesamm-
lung allein — wieviel wichtige Punkte der Ansicht stellet
sie dar! wie mannigfaltig nach Zeit, Ort und Land ist der
Geist der hier wirkte, wie mannigfach das Streben von
Natur vorzüglich begabter Männer! — Kein Gegenstand,
der durch Farben darstellbar ist, fehlt. Tafel reihet sich
an Tafel, jede mit ihrer besonderen Forderung an Vorzug.
Jedes will mit erneuter Lust, und mit besondern Rück-
sichten angesehen, aufgenommen und studirt werden. Aber

welcher Widerstreit in den Gegenständen, und in dem Gemüth des Betrachtenden! — Ein Eindruck zerstört den andern. Das Gemüth schwankt in dem Kampf entgegengesetzter Gefühle, und in dem Genuß drückt nicht selten ängstliche Peinigung die Seele. Auch hier in dem geistigsten und reinsten der Genüsse tritt das Loos des Menschen vor: *nulla sine angore voluptas!* —

Doch ich will mich nicht auf vorübergehende Eindrücke und Gefühle einlassen. Das Anschauen muß sich zur klaren, gleichsam ruhigen Erfassung des Einzelnen gestalten, wenn ein Gegenstand das Eigenthum unserer Erkenntniß und unseres Geistes werden soll. Dieser wahrhaft fruchtbare Gesichtspunkt ist auch bey der Betrachtung einer Gemäldesammlung festzuhalten, und auf diesem Wege allein kann es gelingen, sich Rechenschaft über das Gesehene zu geben, und unsere Einsicht in das Wesen der Kunst wirklich zu bereichern.

In diese Ansicht möchte ich mich hier stellen, indem ich mit der Feder in der Hand versuche, das Bild einer der vortrefflichsten Sammlungen, die Europa besitzt, zu entwerfen. Ich sage: ein Bild von der Sammlung, und nicht so viel eine Schilderung der einzelnen darin enthaltenen Gemälde. Ich möchte mir und andern den Werth dieser Sammlung anschaulich machen, und zeigen, was sie von andern unterscheidet, und worauf der Künstler, so wie der Freund der Kunst hauptsächlich Auge und Sinn zu richten hat. Meine seit langen Jahren gewohnte Weise, Kunstwerke zu betrachten, hat hiezu nur Einen Weg, nämlich den, welchen ich mit einem Worte am liebsten den Historischen nennen mag. Auf diesem Wege treten viele Erscheinungen zur Ansicht, die man sonst vergeblich zu erklären bemüht seyn möchte. Und wenn auch hierdurch nicht jede Erscheinung gelöst wird; so trägt nicht die Betrachtungsweise die Schuld, sondern

weil der menschliche Geist gewisse Kräfte, und das Gemüth gewisse Tiefen bewahrt, wovon die Wirkungen sich wohl dem äufsern Sinn offenbaren, aber die Quellen sich nicht ergründen lassen. Nirgends zeigen sich aber die geheimern, edlern und höhern Kräfte der menschlichen Natur so mächtig, wie in den Werken der Kunst, und vorzüglich in der anmuthigsten und ansprechendsten von allen, — in jener Zauberkunst, welche durch Farben darstellt — in der Malherey. —

Die Ordnung meiner Betrachtung ist nicht die, nach welcher jetzt die Gemälde in der Gallerie aufgehangen sind, sondern die, wie man wünschen muß, daß sie neben einander aufgestellt wären. Gewöhnlich unterscheidet man bey solchen Anordnungen weder Zeitalter, noch Schulen. Die Arbeiten eines und desselben Meisters sind fast muthwillig in grossen Entfernungen von einander aufgehangen, gleichsam als Räthsel und Prüfung für den Beschauenden. Diese Aufstellungsweise und Selbstprüfung mag für manchen Erfahrenen seinen Reiz haben. Aber der Erfahrenen giebt es nur wenige, und der Lernbegierigen und Studirenden viele. Mehr auf diese, als auf jene ist aber bey der Einrichtung einer Gemäldesammlung Rücksicht zu nehmen. Doch auch für Erfahrne ist eine systematische Anordnung nach Epochen und Schulen von grossem Werth. Nicht nur wird hierdurch für dieselben die Übersicht dessen, was die Sammlung enthält, erleichtert, sondern auch, was viel wichtiger ist — durch das Bey- und Nebeneinanderseyn wird besser das Eigenthümliche der Epochen, der Unterschied der Schulen, die oft schwer zu unterscheidende Abweichung der Meister einer und derselben Schule erfaßt. Ja, bey der Mehrzahl von Werken eines Meisters, wer weifs es nicht — wie durch die Vergleichung solcher Werke unter sich erst der wahre Geist des Künstlers hervortritt. — Wir werden also in unserer Betrachtung

tung zusammenrücken, was nach der historischen Ordnung zusammen gehört, und jene Trennungen und Abschnitte machen, welche die Uebersicht für den Besehenden erleichtern.

Eine andere Berücksichtigung fordert die Zeit, in welcher diese große Sammlung entstand. Die Sammler hatten eigenthümliche Ansichten der Kunst, von denen sie ausgingen, und die in dem damaligen Zeitgeiste lagen. Manches, was uns jetzt höchst wichtig scheint, ward damals wenig, oder gar nicht beachtet; und manches andere als wichtig angesehen, wovon man jetzt nur eine geringe Schätzung hat. Daher die Menge Werke der Nachahmer und Naturalisten in der Sammlung, und daher der gänzliche Mangel der Werke der frühern Zeit aus der Anfangsepoche, und die geringe Zahl aus der zweiten, oder Bildungsepoche, sowohl italienischer, als niederländisch-deutscher Meister.

Daher ist diese große und mit Recht berühmte Sammlung in historischer Hinsicht ihrer Base beraubt. Die Betrachtung schreitet sogleich mit den großen vollendeten Meistern ein, ohne zu sehen und zu wissen, wie diese ihre vollendete Stufe erreichten. Und so fällt die betrachtende Theilnahme von Schule zu Schule, von Meister zu Meister. Nur jene holländischen Kleinmeister, jene Mahler von Täfelchen mit Gegenständen von geringem Inhalt reizen die Schaulust von neuem an, und fesseln, gleichsam am Untergange der sinkenden Kunst, den Sinn durch den Zauber der Farbe.

Wäre die Sammlung mit den Kenntnissen und Ansichten unserer Zeit gemacht worden, wie viel anders würde dieselbe aussehen, besonders da der Erwerb von so vielem Vortrefflichen damals noch so leicht gewesen wäre. Doch die Gelegenheit ist vorüber; und ein anderer Augustus könnte jetzt mit Tausenden nicht bewirken,

was damals mit Hunderten zu thun keinen Anstand gehabt hätte. — Doch warum fordern wir von jenem Zeitalter Einsichten, die selbst in unsern Tagen keinesweges so allgemein sind, als sie seyn sollten; und anderseits eine übertriebene und tändelnde Liebe zu den Kunstwerken der frühern Epochen und Meister das Treffliche derselben durch Überschätzung bey manchem wieder in Verdacht bringt. Die Werke eines Giotto, und Fra Angelico, so ausgezeichnete Talente sie auch waren, sollen nicht als Vorbilder dienen: sie sollen nur die Stufen bezeichnen, welche die Kunst allmählig erstieg, und wie jene geistvollen Meister die Mittel vorbereiteten, das Höhere und Höchste in der Kunst zu erreichen. Von solcher Seite betrachtet, gewährt die historische Würdigung wahre Vortheile. Sie sichert gegen seichtes Urtheil und Afterkenntniß. Sie allein leitet an sicherem Faden in die Mitte des Kunstgeistes, und schließt uns die Geheimnisse desselben auf. Denn wer den historischen Weg verfolgt, fragt bey jeder Gelegenheit nach dem Vor und Nach. Bey dem Vor sucht man sich klar zu machen, auf welchem Punkt, auf welcher Stufe damals die Kunst stand, und bey dem Nach: in wie fern, in welchen Theilen und durch welche Veranlassungen die Künstler der Zeit fortschritten, oder wieder vom wahren Ziele abwichen. Solche Betrachtungen können aber nicht statt finden, ohne die mannichfaltigen Seiten zu berücksichtigen, die ein Produkt des Pinsels zu einem Kunstwerk machen, und worin ein Künstler groß und vorzüglich, oder mittelmäfsig und mangelhaft seyn kann. Man sieht: wie ganze Zeitalter gewisser Techniken und Studien ermangeln, wie in andern der Mangel gefühlt, und gewisse Studien mit Anstrengung erstrebt werden. Aber die Anstrengung zeigt sich in den Werken noch fühlbar, noch schroff: die Nachahmung hat nicht jene Leichtigkeit, die das Studium

gleichsam verwischt und verbirgt. Auch zeigen sich manche Studien einseitig, und auf Unkosten anderer, die eine vollkommene Nachahmung eben so gebieterisch erheischt. Aber das Zeitalter, welches sich gleichsam im Anstrengen über das Technische und Wissenschaftliche verliert, bereitet für die Nachfolger eine neue Zeit vor. Diese eignen sich das von andern Erstrebte an, ihre Bewegung wird leicht, ihr Geist, entfesselt durch leichter erworbene Kenntnisse in der Vorschule, schreitet freyer fort, und ereilt das Zarte und Vollendete. — Doch da die Kunst so schwierige und so viele Seiten hat; so tritt auch hier wieder große Einseitigkeit ein. Die Kunst schwingt sich zum Gipfel; aber nicht der einzelne Meister, nicht das einzelne Kunstwerk, — nicht einmal die einzelne Schule. Die großen Meister ringen nach verschiedenen Richtungen um den Preis; wenige sind in allen Kämpfen gleich stark, und in einer Art von Kampf obzusiegen ist ehrenvoll. Kaum stehen aber jene Muster einseitiger Vollendung da; so geschieht ein anderes. Eine Menge laufen nach demselben Ziele einseitiger Vollendung, nachdem Zufall oder Neigung die Jünger bald in diese, bald in jene Schule drängt; aber sie erscheinen nur als Söhne starker Väter auf der Laufbahn. Sie erwerben sich Fertigkeiten, Glück und Ruhm; aber indem sie den Fußstapfen eines Meisters folgen, stehen sie nothwendig gegen den Vorgänger zurück — bis in einem dritten Alter sich gleichsam die Entartung einstellt.

Jetzt tritt ein neues Alter auf. Die Nachahmung war bis dahin einseitig, und wenn auch glücklich, doch nur theilweise gelungen zu nennen. Jetzt wird das Studium und Streben eklektisch. Nicht ein Meister, nicht eine Schule der Vorgänger vereinigte alle Vorzüge der Kunst; sondern das Vollendete zeigt sich nur in den Häuptionen mehrerer Schulen zusammen. Es muß in einem Werke

die ganze Kunst erstrebt werden: meint man. Das Vortreffliche aller Häupter muß sich in einem Kunstwerk, wie in einem Brennpunkt, einigen. — Aber auch hier bleibt die Hauptidee des Strebens die Nachahmung von Vorbildern und Meistern; und die Folge zeigt, was sie zeigen mußte, ein Gemisch von Allerley in den Produkten. Es fehlt nicht an jener leichten Oberflächlichkeit, die auf eine angenehme Weise das Auge besticht, und jezt an diese, jezt an jene Grundschule erinnert. Aber es gebricht die Tiefe, und jenes Selbsteindringen in die Natur, aus der jene großen Meister schöpften, und woraus allein die Originalität des Geistes sich beurkunden kann.

Neben den Eklektikern zeigt sich eine neue Schaar. Es sind die Naturalisten. Sie streifen jede Autorität ab. Sie wollen die Kunst auf eigenem Wege verfolgen; und wie sie meinen, der Naturnachahmung eine Seite abgewinnen, die vor ihnen nicht betreten war. Aber welches kann die Natur seyn, die nicht in den Werken jener großen Meister leben sollte? — Hier war der Knoten. Nur die Natur, wie sie in ihrer gemeinsten Niedrigkeit erscheint, und in einem gesuchten Gegensatze von Licht und Schatten dargestellt, ward die Spitze ihres Strebens. Doch auch bei diesem untergeordneten Streben zeigt sich mehr oder weniger Talent. Aber was vermag alle Kunst, wenn sie ihres edelsten Strebens beraubt ist? —

Ein fünftes Alter kommt immer mehr zurück. Die Naturalisten verloren ihr Ansehen durch die Gemeinheit, und anderseits wurden die Grundschulen als Muster vergessen. — Warum auch diese aufsuchen? — Die Werke der Eklektiker vereinigten ja schon alles Vortreffliche der Grundschulen in sich. Man ahme einen der Eklektiker nach; und was bedarf es mehr um ein Künstler zu seyn. So wurden die Produkte eine bloße Farbentafel, eine Pa-

lette. Geist, Natur und Vollendung entwich aus dem Gebiete der Kunst.

Diese Andeutungen beziehen sich hauptsächlich auf den historischen Gang der italienischen Kunst. Neben dieser stand schon frühe die niederländisch-deutsche Kunst in einer Art von Wechselwirkung, die bald mehr, bald weniger entschieden vortritt, und sich durchdringt. Diese hob sich früher als die italienische zu einem höhern Grad von Reife und technischer Vollendung empor, was nicht ohne entschiedenen Einfluß auf Italien blieb. Aber der Wuchs der Pflanze, nachdem sie einmal gehörig gewurzelt hatte, hob sich in Italien, wie in einen bessern Boden versetzt, kräftiger und edler, und überstrahlte jene mehr nach Norden gerückte. — So kam es zur Rückwirkung; aber es läßt sich kaum sagen, daß sie für die nordischen Meister wohlthätig war. Störend für die nordische Kunst wirkten ferner die religiösen Neuerungen. Doch erhält sich ein starker Zweig von Naturalisten. Endlich da das Band, welches die Kunst an die Religion fesselte, ganz gebrach, bildete sich eine gleichsam neue Kunst auf dem Umsturz der Alten. Diese Kunst war dem Bedürfnis der Zeit und des Landes angemessen. Die Religion, welche ihrer Natur gemäß die Kunst in ihrer Höhe und Würde hält, bedurfte in der neuen Ordnung keine Tafeln mehr. Sie mußten sich also auf Gegenstände beschränken, die außer den Porträten für häusliche Zierde jene gewöhnliche Natur darstellten, welche für den gemeinen Sinn erfasslich war, und durch Vollendung und Farbenreiz die Theilnahme am Edeln und Würdigen ersetzten. Und wer kann es in Abrede seyn? — Diese Künstler leisteten in ihrer Sphäre ein Höchstes: sie leisteten es zu einer Zeit, wo die Kunst diesseits der Alpen zu ersterben schien, und die Arbeiten der Italiener immer mehr in Tapetenwerk ausarteten.

Mit diesem Vorworte habe ich meine Sehensweise dargelegt. Der Besonnene mag urtheilen: ob sie ihm frommt. Hat er eine bessere, so theile er sie mit. Indessen schreiten wir an's Werk.

I.

Niederländische und deutsche Meister vom Anfange des 15ten bis Ende des 16ten Jahrhunderts.

Ich habe schon erinnert, daß die Sammlung aus der ersten Epoche der Kunst — von der Mitte des 13ten bis um den Anfang des 15ten Jahrhunderts — keine Gemälde aufzuweisen hat; auch nicht aus der frühern Zeit der Byzantiner, aus deren Werken und Anleitungen die neuere Kunst wieder hervorging. Die Sammlung zeigt zwar ein Bild unter dem Namen Giotto; aber es ist offenbar eine der frühern Arbeiten des A. Mantegna. Die Jahreszahl ist später beygefügt. Die Gemälde fangen erst in der 2ten, oder Bildungsepoche an, und auch hiervon hat die Sammlung nur wenig. Wir werden also dieselben zugleich mit den Werken der 3ten oder Vollendungsepoche in Betracht ziehen.

Billig werfen wir unsern Blick zuerst auf die niederländischen und deutschen Meister. Denn diese sind es, welche vor den Italienern die Mahlerey bis zu einem gewissen Punkt der Reife brachten, obwohl sie dann später von den grossen Italienern übertroffen, aber kaum übertroffen wurden. Zu bedauern ist übrigens, daß in der Dresdner Sammlung die Anzahl der altniederländischen und deutschen Gemälde auch nicht groß ist. Andere deutsche Sammlungen sind in dieser Beziehung weit reicher, wie die Kayserliche in Wien, und die Königl. Bay-

erische in Schleisheim. Selbst die des Fürsten v. Wallerstein, und die der Brüder Boisserée sind bedeutender. Doch besitzt auch Dresden einige sehr bemerkenswerthe Stücke dieser Classe *).

An die Spitze setzen wir einen kleinen Altar mit Flügeln. Das Mittelbild stellt eine thronende Jungfrau mit dem Kinde vor, in der Mitte einer dreyschiffigen, auf Säulen ruhenden, Basilica. Auf dem rechten Flügel steht der gerüstete Erzengel Michael und ihm zu den Füßen kniet im langen Pelzrocke der Mann, der das Werk machen liess. Auf dem Linken steht die heilige Catharina. Auf den äufsern Seiten der beiden Flügel ist die Ankündigung grau in grau gemalt. Man kennt den Meister des schönen Gemäldes nicht. Und obwohl wir uns in den letzten Jahren viele Mühe gaben, das Unterscheidende in der Manier der alten grossen niederländischen Meister kennen zu lernen, geben wir doch nicht ohne Scheu unsere Meinung hierüber kund, nämlich dafs es von Johann, dem jüngern Bruder des Hubert van Eyck, gemacht sey. Nicht blofs die Charaktere und der schöne Farbenton zeigen es, sondern auch der Grund der Basilica, wie eine ähnliche in einem gröfsern Gemälde desselben Meisters in der Akademie zu Brügge vorkommt. Dann ist das Costüm und der Pelzrock des Donators, wie in der männlichen Porträtfigur auf einem der Flügel der Anbethung des Lammes, welche jezt getrennt von dem Hauptbilde in Berlin bey Herrn Solly zu sehen sind **).

*) Von der grossen Sammlung niederländisch-deutscher Meister, welche, seitdem wir dies schrieben, das Eigenthum des Königes in Berlin wurden, wird zu einer andern Zeit die Rede seyn.

**) Bekanntlich ist seitdem die ganze Solly'sche Sammlung durch Ankauf in die Königl. Preussische übergegangen. Die Wiederaufdeckung alter Inschriften, welche mit einer grauen Farbe überschmiert waren, hat dann gezeigt, das gedachte Porträt den Jodocus Vyt

Noch liefse sich zur Bestätigung die Umschrift, welche das kleine Bild hat, anführen. Diese besteht zwar blofs in biblischen Sprüchen, aber die Schriftzüge sind ganz denjenigen ähnlich, die auf andern Gemälden des Johann vorkommen. Uebrigens freut es uns das Gemälde dem grofsen Meister vindicirt zu haben *).

Zwey andere Gemälde, das eine eine Anbethung der Weisen, und das andere eine Versuchung des heiligen Antonius, werden herkömmlich dem Lucas von Leyden zugeschrieben. Ich sage herkömmlich: denn in Italien ist es gebräuchlich, alle altniederländisch-deutschen Gemälde entweder diesem alten Holländer, oder dem Albrecht Dürer anzueignen; und dies war fast eben so in Deutschland, so lange französische Kunstkenner bey uns obwaltete. Jezt sind wieder eine grofse Anzahl vergessener Namen alter Meister in Umlauf gekommen, und manches unbeachtete und bestäubte Gemälde an's Licht gezogen worden. Aber leider sind wir jezt in dem Fall, für viele Bilder die Namen der Meister, und für die Meister Bilder aufsuchen zu müssen. Die Sache scheint fast lächerlich. Aber nicht zu läugnen ist es, dafs Aufmerksamkeit, Studium und Vergleichen schon vieles zur Kenntnifs gebracht hat, und noch mehr hoffen läfst. Indessen wird der Billige gern gestehen, dafs ihm noch täglich Gemälde vorkommen, die, wenn er sie auch classifiziren, doch mit keinem sichern Namen belegen kann. So wie anderseits für manche berühmte Mahlernamen noch keine bestimm-

vorstellt, welcher das ganze grofsartige Werk von der Anbetung des Lammes in Gent durch die beiden Brüder van Eyck machen liefs. Das Nähere hiervon zu einer andern Zeit.

*) Eine leichte Restauration wäre dem Bilde sehr zu gönnen. Ge-
reinigt von der sorgsam Hand Schlesinger's, und retouchirt von
dem subtilen Koester, würde es wieder wie ein Jubel hervortreten.

ten Gemälde bekannt sind. Zu den Unbekannten gehören auch die zwey genannten. Sie müssen indessen zu den bessern Werken der niederländischen Schule im Anfange des 16ten Jahrhunderts gezählt werden. Der Farbenton im Fleisch, in den Gewandtheilen, in der Architektur, wie im Landschaftlichen, ist ungemein frisch, rein und klar.

Diesen beiden ist ein anderes, größeres Gemälde, das auch eine Anbethung der Könige vorstellt, beyzufügen. Der Meister ist gleichfalls nicht bekannt, obwohl das Werk zu den ausgezeichneten gehört. Alle Charaktere sind bedeutend, selbst in den Nebenfiguren des heil. Lucas und Dominicus; auch die ferner stehenden Porträtfiguren. Der Pinsel ist fett und rein; aber der Farbenton geht in ein röthliches Blau über; und die Ferne des Landschaftlichen zeigt jenes Blaugrünliche und Kalte, welches den frühern Landschaftsmählern bis auf die Brill eigen war. Die Manier im Ganzen fällt in die Zeit des van Orley, Mabuse und Patenier. Am meisten aber erinnert sie an die Schule des trefflichen Hemling. Es bleibt indessen zu bemerken: daß das Gemälde von Genova nach der Dresdner Sammlung kam. Doch die Verbindung italienischer Handelsplätze mit den flandrischen, besonders mit Brügge und Antwerpen in damaliger Zeit, und seit den Brüdern van Eyck her, sind bekannt genug. Mehr als ein flandrisches Kunstprodukt kam auf diesem Wege nach Welschland. Auch wissen wir bestimmt, daß der Hauptschüler der Eyck, Rüdiger van der Weyde, selbst in Italien reiste, und unter Eugenius IV. sich in Rom aufhielt.

Dem Quintin Metsys eignet man zwey Gemälde an: einen alten Wucherer mit dem jungen Weibe neben sich, und dann wieder einen Wucherer, der einen andern abfertigt, indem seine junge Frau mit einem Weibe um

eine Henne handelt, und ein Knabe mit einem Ei spielt. In der perspectivischen Aussicht durch Thür und Fenster gewahrt man im Hintergrunde noch einen Leyermann mit einem Knaben, dem die Pförtnerin eine Gabe reicht. Letzteres läßt sich ein ausgezeichnetes Gemälde des grossen Meisters nennen; das andere aber halten wir für eine Arbeit seines Sohnes, Johann Metsys; vielleicht eine Copie nach einem Gemälde des Vaters. Auf einem Handelsplatze, wie damals Antwerpen war, lebend, mochte Quintin manche von jenen gierigen Geldseelen kennen gelernt haben, die bloß im Wägen und Zählen des Klingenden sich ihrer Existenz bewußt sind. Im Anfange bloß aus Scherz solche Zerrbilder fertigend, mochte er durch den Beyfall, den sie erhielten, und durch die viele Nachfrage veranlaßt worden seyn, eine grössere Zahl von Gemälden ähnlichen Gegenstandes zu mahlen. Man sieht sie daher nicht selten in den Sammlungen, doch immer (wo nicht Copien vorkommen) mit einer grossen Verschiedenheit in den Charakteren, und oft mit Beyfügung junger schöner Weiber, zum Gegensatze. Diese Art Gemälde Quintin's, dessen Namen in Italien wenig bekannt ist, werden gewöhnlich, wo sie vorkommen, für Arbeiten des Leonardo da Vinci gehalten. Das eine in der Dresdner Sammlung gehört in dieser Gattung zu den erfreulichsten. Doch würde man den grossen Niederländer verkennen, wenn man ihn bloß nach der Behandlung solcher Gegenstände beurtheilen wollte. Die Grablægung in Antwerpen, und die beiden Flügel dazu, worauf die Martyr der beiden Johannes gemalt sind, so wie das grosse Bild in Loeven — die ganze Sippschaft Christi vorstellend — sind Gemälde von dem edelsten und höchsten Stil, die mit jedem Meister in Italien in die Schranken treten können, Leonardo und Raphael nicht ausgenommen. Quintin Metsys war der Schlussstein, so

wie Hubert van Eyck der Grundstein der niederländischen Kunst. Größere Namen kann keine Nation nennen. —

Mehrere Zeitgenossen des Quintin reisten damals bereits nach Italien, angezogen durch den Ruf großer Meister, unter denen sie sich vervollkommen wollten, wie Bernard van Orley, Mabuse, M. Coxye, J. Schoorel und andere. Aber es ist schwer zu sagen: ob sie mehr dadurch einbüßten oder gewannen. Später ward das Reisen nach Italien immer gewöhnlicher, und so italienisirte sich die niederländische Kunst immer mehr, bis gegen das Ende des 16ten Jahrhunderts. Die Sammlung zählt auch manche Arbeiten von den Meistern dieser Zeit, aber die große Blüte früherer Zeit war nach Quintin Metsys vorüber.

Franz Porbus war, wie sein Vater, ein geschickter Mahler, besonders im Porträt, wie das einer ältlichen Frau mit einem Hündchen auf dem Schoofs zeigt. Doch wir sind nicht gesonnen, uns hier bei Malern untergeordneten Ranges, wie die Breughel, Fr. Floris und Fr. Frank, Heinrich van Balen, Poelenburg und Cornelis von Harlem sind, aufzuhalten. Genug ist es, ihre Existenz und zwar in mehrern Exemplaren angezeigt zu haben.

An Gemälden altdeutscher Meister gebricht es der Sammlung eben so sehr. Von Werken des 15ten Jahrhunderts kommt gar nichts vor. Man sieht weder Arbeiten von jenem großen niederrheinischen Meister, der in Cöln das Dombild — die Opferung der drey Könige, und auf den Flügeln den Geryon und die Ursula vorstellend — fertigte, und der nach dem Tagebuch von Albrecht Dürer wahrscheinlich Stephan hieß, noch von Israel von Mekenem. Auch fehlen die berühmten oberdeutschen Meister der Zeit, wie Martin Schön aus Colmar,

Jacob Walch, Michael Wolgemuth, und Friedrich Herlin.

Von den Meistern des 16ten Jahrhunderts, wenn wir Lucas Cranach, und den jüngern Hans Holbein ausnehmen, fehlen gleichfalls bedeutende Werke. Kein Hauptbild von Albrecht Dürer ist vorhanden, und geringere Werke, die unter seinem Namen gehen, sind nicht sicher. Ein kleines Bild, den Tod der Maria vorstellend, ist wahrscheinlich von einem Nachahmer nach einem Kupferstiche gemacht. Ein anderes kleines Gemälde, den Leidenszug Christi vorstellend, trägt das Monogram Dürers mit dem Jahr 1527, scheint aber eher von Altorfer. Das Porträt eines jungen Mannes mit dem Hute scheint gleichfalls nicht ihm, sondern Hans Scheufelein anzugehören. Das Einzige, was wir wirklich für Dürer halten, ist die halbe Figur eines Hieronymus, doch hat auch diese Arbeit nichts Ausgezeichnetes. Werke von Hans Burgmeyer, und dem ältern Hans Holbein, beide aus Augsburg, von Martin Schaffer und Surlin aus Ulm, von dem trefflichen Hans Baldung Grien aus Gmünd, von Hans Culmbach, von Georg Pens, und andern bedeutenden Meistern der Zeit fehlen ganz.

Von dem Augsburger Christoph Amberger, der sich hauptsächlich im Porträt auszeichnete, sieht man mit Vergnügen: ein junges Mädchen mit einem Hündchen unter dem Arm, das noch ein jüngeres, welches ein Körbchen mit Früchten hält, an der Hand führt. Auch verdient das Bildniß eines Geistlichen in Amtskleidung, was wir für Lucidel halten, bemerkt zu werden.

Die Ehre der deutschen Kunst behauptet in der Sammlung das Familiengemälde des Bürgermeisters von Basel, Jacob Meyern, von dem jüngern Hans Holbein. In der Mitte steht die heilige Jungfrau mit dem Kinde auf

dem Arme, und rechts und links sind die Mitglieder der Familie verehrend gruppirt, einerseits der Vater mit einem größern und einem kleinern Sohne, und anderseits drey Frauen. Nicht leicht wird man ein vollendetes Werk dieses genialen Künstlers finden. Die Bildnisse sind sprechend, und voll Anmuth ist das kleinere Kind, welches der schöne grössere Knabe hält. Vor allen andern hebt sich aber die Himmelskönigin hervor. Der kleine Jesus auf ihrem Arm lehnt sein Köpfchen auf das unterlegte Aermchen mit wahrhaft Coreggioscher Grazie an die Brust der Mutter, mit dem andern Händchen die drey knieenden Frauen segnend. Man kann jedoch die Mutter mit dem Kinde auch eher Porträt, als Ideal nennen; und es scheint, daß hier eine Frühverstorbene vorgestellt sey, um welche die Zurückgebliebenen jetzt sich wie um eine in den Himmel Aufgenommene versammeln: damit vor dem höchsten Throne sie als Vermittlerin für sie bete. — Hier also eine Apotheose im christlichen Sinne. Der Ton in dem Gemälde ist ungemein frisch, klar und warm. Von harten Umrissen, wie in manchen frühern Werken des Meisters, ist hier keine Spur mehr. Nur trieb die Liebe zur Vollendung den Künstler zu einer Behandlungsweise, welche man in der Technik durch einen geleckten Pinsel bezeichnet, eine Weise, welche den Werken viel von dem Leichten und Freyen benimmt *).

Von

*) Das ganz ähnliche Bild ist vor wenigen Jahren aus Frankreich nach Berlin zum Verkauf gebracht worden, wo Se. Königl. Hoh. der Prinz Wilhelm, der Bruder des Königs, es erstand. Beide Gemälde sind so vortrefflich, daß es schwer seyn möchte, einem vor dem andern den Vorzug zu geben, und also eines für die Copie des andern zu halten. Nur an eine Replik von demselben Meister läßt sich denken; welches der beiden Gemälde aber die Replik sey, möchte auch für den Erfahrensten eine schwere Aufgabe seyn. Das Einzige, was

Als Hochzeitsgeschenk für Prinz und Prinzessin 1822 von dem Könige

Von dem Meister Lucas Cranach kommen mehrere Stücke vor: zweymal Adam und Eva, dann eine Judith und Lucretia, auch nackte Figuren; ferner zwey bekleidete, die heilige Catharina und Barbara. Aber alle diese Gemälde sind fern vom Auge sehr zu ihrem Nachtheil aufgehangen. Uebrigens waren Gegenstände dieser Gattung gerade nicht die Stärke des Meisters. Mehr gelang ihm die Behandlung solcher Aufgaben, welche reichere Compositionen, und ernstere Charaktere erfordern. Vorzüglichere Arbeiten dieser Art kommen in Wittenberg und in Meissen vor, und da diese beiden Städte auf dem Wege von Berlin nach Dresden liegen, und die Meisterwerke, die man allda sieht, uns im frischen Andenken sind; so mögen sie hier eine nähere Anzeige finden. Doch beschränken wir uns in Wittenberg bloß auf den Vordertheil des Hauptaltars in der Stadtkirche.

Das Mittelbild stellt Christus vor, der seine Jünger zum Genuß des Abendmahls an einem runden Tische um sich versammelt hat, und eben dem Judas den Bissen in den Mund steckt. Die Anordnung wird selten so glücklich gesehen, und bei der größten Verschiedenheit der Charaktere sind alle Köpfe bedeutend und sehr mannigfaltig gewendet. Auch Costum und Gewandung ist trefflich verstanden. Nur zwey Figuren sind dabei, die man leicht als Bildnisse erkennt, nämlich der Aufwärter, und derjenige, dem dieser den Becher reicht. Ob der Sitzende — nach der Angabe — der Vater Cranach, der Meister

wir zu bemerken glauben, ist, daß das Gemälde zu Berlin freyer, und in einigen Köpfen, besonders der Weibergruppe, kräftiger behandelt sey, als das zu Dresden. Dies haben wir auch bei unserer diesjährigen Beschauung wieder zu bemerken geglaubt. Indessen steht das Dresdner Gemälde auch dadurch im Nachtheil, daß es trübe geworden ist, und sehr einer Reinigung und eines neuen Firnisses bedürfte.

des Gemäldes, und der Stehende sein Sohn sey, lassen wir auf sich beruhen.

Auf den Flügeln, welche das mittlere Bild deckten, ist rechts die Taufe und links die Beichte vorgestellt. Auf dem ersten verrichtet Melancthon um ein rundes Taufbecken auf eine sehr würdige Weise die Taufhandlung nur in Beysein eines Assistenten, und zweier Gevatter und einer Gevatterin. Auch in diesen erkennt man Porträte. Auf dem Vorgrunde hat sich eine Gruppe geputzter Frauen als Zuschauerinnen gesammelt. Die Form der Tafel liefs kaum eine natürlichere und gemüthlichere Darstellung zu. — Doch mag man die zweite, die Beichte, noch gelungener finden, und zwar dadurch, dafs die Haupthandlung auf den Vorgrund gerückt ist, wo dagegen die Taufe im entfernten Grunde vorgeht, und die schönen Weiberporträte dem Auge näher gerückt sind. In dem Beichtiger erblickt man das schöne Bild des Pomeranus. Mit strenger Würde entsündigt er einen knieenden Reuigen mit dem Schlüssel in der Rechten, indem er einen andern, der mehr mit Uebermuth als mit Reue sich angenähert hatte, mit dem Schlüssel in der linken, von seinem sündigen Lebenswandel unentbunden, abweist. Im Rückgrunde stehen andere zur Beicht kommende, einerseits die Männer und anderseits die Frauen.

Unter dem dreyfachen Hauptbilde nimmt ein viertes in kleinern Figuren den Raum ein. In der Mitte ist das Bild des Gekreuzigten errichtet, und einerseits sieht man auf der an der Wand befestigten Kanzel den lehrenden Luther selbst, und ihm gegenüber eine wundervolle Gruppe zuhörender Mädchen und Frauen mit gröfsern und kleinern Kindern, und tiefer eine nicht minder vortreffliche Gruppe ernster Männer und Jünglinge. — Wir haben ehemals einen ähnlichen Gegenstand nach einem alten Italiener, dem Fra Angelico von Fiesole, stechen lassen, was

uns hier lebhaft an die Predigt Luthers erinnert *). Wer möchte entscheiden, welcher von beiden großen Künstlern die Aufgabe dem Sinne nach besser gelöst hat? Denn in Rücksicht des malerischen Verdienstes ist kein Zweifel, daß das Zeitalter Cranach's hoch über dem des Fra Angelico stand **). Es könnte noch die Frage seyn, ob L. Cranach im J. 1493, wo er Friedrich den Weisen auf der Wallfahrt nach Jerusalem begleitete, nach Rom kam, und die Capelle im Vatican von Fra Angelico gesehen haben möchte? — Indessen ist die Verschiedenheit in der Composition beider Gemälde doch so groß, daß die Darstellung Cranach's, weit entfernt als ein Plagiat zu erscheinen, vielmehr ein Beweis für seine höhere Ansichten in der Kunst seyn würde.

Wir wenden uns nach der prachtvoll gelegenen Domkirche in Meissen, welche auch als Bauwerk merkwürdig zu den bessern Anlagen in dem arabisch-gothischen Stil gehört. Hier sind es aber die Gemälde, welche uns anziehen.

Wir betrachten zuerst die Gemälde Cranach's am Hauptaltare, welcher das mittlere Schiff der Kirche von dem Chore trennt. Das mittlere Bild, oder die Haupttafel theilt sich in drey Vorstellungen, wovon der obere Theil die Kreuzigung Christi darstellt, und darunter ist rechts die Opferung Isacs, worauf man zugleich das treffliche Bildniß des verehrenden Canonicus Eisenberg sieht, und links das Wunder mit der erzenen Schlange. Die

*) Italien und Deutschland von Moritz und Hirt: 1stes und 2tes Stück.

**) Seitdem hat sich Herr Director Schadow das Verdienst erworben, die Kunstdenkmäler in Wittenberg zugleich mit einem historisch-artistischen Commentar auf eine würdige Weise bekannt zu machen. Wittenberg bey Zimmermann 1825. —

Flügel rechts und links stellen die Auffindung des Kreuzes in sechs Abtheilungen vor. Vorzüglich schön nimmt sich die Gruppe der Frauen aus, wo Helena, die Mutter Constantin des Großen, auf dem Calvariberg nach dem Kreuze graben läßt. Auch die Kehrseiten dieser beiden Flügel sind bemalt: auf der einen sieht man Christus gebunden mit der Dornenkrone, und auf der andern die schmerzhafteste Mutter, in deren Stellung, Haltung und Gesicht die stille Wehmuth der hohen Dulderin auf das Rührendste ausgedrückt ist. Hierzu kommen noch zwey Flügel, welche das Werk schliessen, und worauf die Sinnbilder der vier Evangelisten gemalt sind, unter denen der Engel des Matthaeus sich vorzüglich ausnimmt. — Die Vorstellungen auf diesem Altar sind zum Theil Wunderbilder, auch in Beziehung der Farbe. Der röthliche, glatte Fleischtön des Meisters ist hier in vielen Figuren so gemildert, daß man die Hand eines andern zu sehen glaubt, und vielleicht täuschen wir uns nicht, wenn wir glauben, daß der jüngere Cranach, geleitet von dem höhern Sinn des Vaters Antheil an diesen Bildern hatte; im ganzen jedoch, auch in der Stärke der Colorirung, lassen sich diese Gemälde mit den vier angegebenen in Wittenberg nicht vergleichen. Letztere werden immer die Bewunderung des großen Meisters bleiben.

Noch haben wir ein anderes Cranach'sches Bild in Betracht zu ziehen, nämlich das in der Begräbniscapelle des Herzogs Georg, des Bärtigen. Es stellt den Leichnam Christi zwischen der Mutter und Johannes vor, darüber mit einem Chor von Engeln. Auf einem der Flügel ist der Herzog Georg selbst mit den Aposteln Jacob und Petrus gemalt, und auf dem andern seine Gemahlin mit Andreas und Philippus. Dies Werk gehört dem jüngern Cranach an, doch, obwohl eine würdige Arbeit, steht sie sehr gegen die bessern des Vaters zurück.

Die Kirche von Meissen bewahrt aber noch einen andern Schatz, nämlich ein grosses Altargemälde im Chor. Als wir dieses Gemälde vor zehn Jahren (1809) zuerst sahen, war alles Forschen und Rathen, welchem Meister ein so seltenes Werk angehören möchte, umsonst. Wir bewahrten davon das Andenken. Nur soviel ersah ich, daß das Gemälde eher der niederländischen, als italienischen Mahlweise angehöre. Im Jahr 1817 sah ich in der Hauptkirche zu Nördlingen durch Zufall — wahrlich durch Zufall, denn ich wollte allda nur die Gemälde von Hans Scheufelein sehen — die Werke von dem alten Friederich Herlin; und hier erinnerte ich mich wieder des Altarbildes in Meissen. Jetzt im J. 1819 sehe ich mein Gemälde wieder, und zwar in Gesellschaft eines Freundes, dem auch die Arbeiten Herlin's in Nördlingen bekannt sind. Er, wie ich, blieben der Ueberzeugung, daß das Werk nur dem genannten Meister angehören könne.

Es ist ein Flügelbild mit Figuren in Lebensgrösse, die Anbethung der Könige vorstellend. Die mittlere Tafel enthält bloß die Mutter mit dem Kinde auf dem Schoofs, und die drey Figuren der Könige. Selbst Joseph ist mit dem Apostel Philipp auf den rechten Flügel gerückt, und auf dem linken stehen Bartholomäus und Jacob. Den Grund bildet ein prachtvoller Ruin altrömischer Architectur mit Durchsichten auf fernere ländliche Gegenstände. Ochs und Eselein sind dabey nicht vergessen. — Eine so originelle und grossartige Oekonomie bey der Darstellung der Opferung der Könige ist uns nie vorgekommen. Gefolge von Menschen, Pferden, Kameelen u. s. w. erscheint weder nah, noch fern. Und was sollen wir von der Ausführung des Bildes beyfügen? — Die Köpfe sind alle bedeutend; drey davon scheinen aber Porträte zu seyn: der knieende König in der Kardinalkleidung und mit der Herzogermütze an der Erde, und dann

die Apostel Philipp und Jacob. Ueber die Gewandung läßt sich nichts genaueres angeben, als wenn man sie raphaelisch nennt. Nichts von jenen gebrochenen und zerknitterten Falten, die man so oft bey alten deutschen und niederländischen Meistern wahrnimmt. Hände und Füße, die einzigen nackten Theile im Bilde, das Kind ausgenommen, sind zwar nicht von vorzüglicher Schönheit und Verschiedenheit, aber sie zeigen einen für treue Nachahmung sehr besorgten Meister. Das Körperchen und die Beinchen des Kindes sind noch unbeholfen und mager; aber das Köpfchen ist von unvergleichlicher Grazie und Anmuth. Eben so glücklich sind alle übrigen Köpfe ausgeführt, aber leider ist das Gesicht der Maria verdorben; — und dies durch die unselige Wuth eines Stümpers, der dem Bilde durch Reinigen und Restauriren gutmüthig aufhelfen wollte. Vor zehn Jahren sah ich diesen Kopf noch in der besten Erhaltung, und von einer Schönheit, der alle andern weit überstralte. An der Stelle dessen sieht man jetzt ein wahres Zerrbild. Der Himmel weiß, wie der Unglückliche es machte, ein so göttliches Gesicht so gänzlich zu Grund zu richten. Vielleicht wäre es noch an der Zeit, dem Uebel einigermaßen abzuhelpen, nämlich dadurch, daß man die ganze Ueber-
schmierung wieder abnähme, und eine geschickte Hand, wo es nöthig, wieder nachhülfe. Die Ehre der Domherrn ist im Spiel, daß es bald geschehe *).

In Meissen ist von der Geschichte des Bildes nichts näher bekannt. Bloß hat man die Vermuthung, daß der knieende König, den das Christuskind mit dem Zeigefinger auf dem Munde geheimnißvoll zu bedeuten scheint

*) Leider mußten wir im J. 1829 sehen, daß der klägliche Zustand des Meisterwerkes noch derselbe ist. Wer mag es dem Freunde der Kunst verdenken, wenn er manchmal über Barbarey ungehalten wird.

— eine Geberdung, welche der Handlung eine eigenthümliche Grazie verleiht — das Bildniß des Herzogs Georg sey. Hierbey muß aber eine Verwechselung obwalten. Der Herzog Georg wird mit dem Barte dargestellt; der König hingegen in dem Bilde ist unbärtig. Aber es läßt sich an einen andern sächsischen Fürsten denken, dessen Bild in geschlagenem Erze auch in der Begräbniskapelle, welche Friederich der Streitbare für sich und seine Nachkommen an der Hinterseite der Domkirche erbaute, vorkommt, nämlich das vom Herzog Siegismund, der als Bischof von Würzburg im J. 1475 starb. Dieses Porträt nun, dem Umrisse nach sehr dem gedachten Könige im Gemälde ähnlich, und die geistliche Kleidung und der Herzogenhut scheinen es zu bestätigen. Da nun Würzburg von Rothenburg an der Tauber, dem Geburtsorte des Fr. Herlin nicht zu fern abliegt, so konnte der Bischof diesen Künstler leicht kennen, und bey ihm ein Gemälde bestellen, welches eine Zierde der Kirche werden sollte, wo bereits sein Vater, der Churfürst Friedrich der Streitbare, sein Denkmal hatte, und er selbst ruhen sollte. Die Zeit paßt gut. Denn Herlin, der nach niederländischer Weise zu schildern verstand, war bereits im J. 1469 als Bürger in Nördlingen aufgenommen, wie die im dortigen Archiv aufgefundenen Bürgerrollen ausweisen; und daß Herlin einige Zeit in der Eyckischen Schule in Flandern studiren mußte, beurkundet hinreichend sein vortreffliches Familiengemälde, welches man nebst andern Arbeiten noch in der Hauptkirche zu Nördlingen sieht. Es ist mit dem Jahre 1488 bezeichnet.

Doch wir kommen von dieser Abschweifung, wozu uns die Gemälde altdeutscher Meister in der königlichen Sammlung Anlaß gaben, wieder nach Dresden zurück.

Hätten die beiden Friedrich-Auguste, denen man die jetzige große Gemäldesammlung verdankt, die würdigen

Ansichten von den Werken des Lucas Cranach und des Albrecht Dürer gehabt, wie ihre erlauchten Vorfahren, Friedrich der Weise, und Friedrich der Großmüthige, welche nicht nur den L. Cranach in besondern Schutz nahmen, sondern auch an A. Dürer bedeutende Bestellungen machten; so würde man jezt nicht so geringes von denselben in der Sammlung antreffen; indem die Sammler leicht die vorzüglichsten Werke derselben hätten erlangen und aufstellen können; — zwar kaum jene Vorzüglichsten in der Stadtkirche zu Wittenberg, welche der Gegenstände wegen nicht wohl gepaßt hätten; denn dieselben beziehen sich auf die Reformation, wovon jene Churfürsten die eifrigsten Beförderer waren, die Auguste dagegen von dem Protestantismus wieder zur alten römischen Glaubensordnung zurückkehrten. Von A. Dürer sind fünf Gemälde bekannt, die er für die sächsischen Fürsten mahlte. Zwey davon wurden aber schon früher an den Kaiser Rudolph II. verehrt, wovon das eine, die 10,000 Märtyrer vorstellend, noch in der Kaiserl. Königl. Gallerie zu Wien ist, das andere aber, die Opferung der drey Könige, jezt in der Tribuna zu Florenz sich befindet. Die drey andern aber, das erste die Gefangennehmung Christi, ein Nachtstück, das zweyte eine Madonna mit Engeln, und das dritte den heiligen Joseph vorstellend, blieben in der Hofkirche zu Wittenberg bis zum J. 1760, wo sie bey der Beschießung der Stadt das Opfer der Flammen wurden. Wären diese früher in die Gallerie von Dresden gewandert; so dürfte sich das Auge noch an ihnen weiden. Würde dann noch das treffliche Gemälde des Altmeisters Herlin aus der Domkirche zu Meissen dazu gekommen seyn, wie ganz anders müßte sich jezt die altdeutsche Schule in Dresden ausnehmen.

*Das Gemälde von Dürer auf Bestellung der Kurfürsten der
Zehnten und malte welches 1610 jezt eine
Zierde der Wiener Schatzkammer-Sammlung ist.*

II.

Altitalienische Meister.

Wir haben schon berichtet, daß der Zeitgeist, der damals ganz die französische Richtung auch im Kunstgeschmack hatte, seine Nichtachtung nicht bloß gegen die alten deutschen und niederländischen Meister kund giebt, sondern auch eben so gegen die alten Italiener erster und zweiter Epoche. Von der Anfangsepoche, oder von der Mitte des 13ten bis in das 15te Jahrhundert ist auch nicht ein Gemälde vorhanden, denn das einzige, welches für Giotto ausgegeben wird, ist nicht von diesem, sondern von einem viel spätern Meister, dem Andrea Mantegna. So ist die Sammlung ihrer historischen Base beraubt. Etwa zwanzig Gemälde dieser Epoche von verschiedenen Meistern würden hingereicht haben, sich einen anschaulichen Begriff von dem Standpunkt, worauf damals die Kunst stand, zu machen. Ungern vermißt man Werke von Meistern, wie Giotto, Duccio, Simone, Gaddi, Giottino, Orcagna, Spinello, Taddeo di Bartolo, Lorenzo di Bicci und andern dieser Zeit. Das Erfreuliche, eine Reihe von Gemälden solcher Meister — etwa mit einigen Tafeln früher Byzantiner, wovon die neuere Kunst ausging, an der Spitze — aufgestellt zu sehen, liegt nicht bloß in dem, daß man an der Hand der Geschichte von dem Ursprunge fortwandern kann, sondern auch in der Ansicht der mannigfaltigen Kraftäusserungen, welche die Werke bei noch sehr dürftigen Mitteln, die Kunst zu üben, verrathen, und wie die Talente auf das mannigfaltigste sich steigern. Wer kennet den Menschen, der nicht auch seine Kindheit beobachtet hat, und weiß, wie die Gefühle und Anlagen sich entwickeln, im Jünglinge kräftiger und geistiger hervortreten, und im Manne

zur Reife kommen? — Im Leben des Menschen spiegelt sich auch das Leben der Kunst.

Auch hat die Sammlung von der zweiten, oder der Entwicklungsepoche im 15ten Jahrhundert nur Weniges aufzuweisen. Und doch wie auf einem viel höhern Standpunkt zeigen sich jetzt die Werke! — Man möchte diese Periode die Heldenzeit der neuern Kunst nennen. Welche Reihe von Männern, die mit Hand und Kopf ringen, Neues zu beobachten, Neues zu erfinden, und in keinem der Studien zurückzubleiben, daß die Kunst weiter fördern kann. Die Meister dieser Zeit erreichen zwar das Höchste noch nicht, aber sie bereiten es vor. Das allgemeine und kräftige Streben ist es, warum dem Freunde der Kunst die Werke und die Meister der Zeit so lieb sind. Paolo Uccello, Fra Angelico von Fiesole, und Gentile da Fabriano, Massaccio, Andrea del Castagno, Fra Filippo Lippi und Benozzo Gozzolo, Matteo da Siena, Pollaiuolo, Sandro Botticelli, Cosimo Roselli, D. Grillandaio, L. Signorelli, Pietro Perugino und Filippino Lippi verherrlichten den Namen von Toscana. Aber auch in andern Gegenden von Italien hatte der Samen von Giotto gewuchert. Die Städte der Venezianischen Lande, der Lombardey, und der Romagna: die Vivarini, und die Bellini, Carpaccio, Basaiti, Conegliano und Caroto, Antonello von Messina, Zenale, Foppa und die Mazzola, der Padouaner Squarcione, aus dessen Schule Andrea Mategna, Cosmé, Melozzo da Forli, Marco Zappo und dann Fr. Francia hervorgingen, rangen um den Vorzug. Wie der unbändige Muth, und die nie ruhende Kriegslust der Condottieri jener Zeit, machte sich an allen Seiten auch der Kunstgeist geltend. Wer möchte die Vortrefflichen alle nennen, besonders

wenn man noch die großen Bildner und Architekten dazu zählt?

Doch schelten wir nicht, wenn Dresden wenige von diesen Alten zählt. Sah man doch selbst in Italien über diese Meister hin, und in Gallerien verirrte sich nur eines und das andere wie durch Zufall. Nur die neueste Zeit, welche allmählig anfängt, jenen empfindsamen Liebhabersinn für Lauterschönes abzulegen, und etwas tiefer in das Kunstwesen einzudringen, hat ihren Blick jenen trefflichen Meistern wieder zugewendet.

Von Alttoscanischen Meistern kommt in der Sammlung gar nichts vor. Von Andrea Mantegna giebt es zwey Stücke: erstlich eine Ankündigung mit schöner Architektur und Perspektiv. Die Jahreszahl, welche in römischen Zeichen drauf steht, muß aber im letzten Zeichen nicht L. sondern C. gelesen werden. Das zweyte stellt in kleinen Figuren eine Anbethung der Hirten vor, eine Jugendarbeit des Meisters. Auch hierauf hat man die Jahreszahl zu fälschen gesucht, und die Arbeit dem Giotto zugeschrieben.

Von Johann Bellini sieht man die lebensgroße Figur eines lehrenden Christus, und dann kommt noch eine Vorstellung im Tempel vor, welche man demselben Meister zuschreibt, wir aber lieber dem Friuler Marco Basaiti aneignen möchten.

Von Francesco Francia sieht man drey Stücke: erstlich ein kleines sehr zierlich geordnetes Bildchen, die Opferung der Könige vorstellend. Im Verzeichniß steht es als Pietro Perugino *). Zweitens eine jener kleinen Madonnen mit dem Jesuskinde und Johannes, welche Raphael schon lobpreiset; das dritte ist ein Altargemälde, die Taufe Christi vorstellend, ein Gemälde seiner besten

*) Doch der Catalog vom J. 1826 giebt den Meister richtig an.

Zeit — 1509 — wenn gleich mit manchen seiner andern Werke nicht vergleichbar.

Hiermit schließt sich die Liste der alten Meister, und die der vollendeten Kunst, welche wir unter der 3ten Epoche begreifen, schreiten ein. Dies ist die Zeit, worin sich die größte Kraftäufserung der neuern Kunst zeigt. Man hat nach den verschiedenen Landestheilen, und nach den verschiedenen Stilen die Meister in vier Hauptschulen abgetheilt, wobey jedoch schon Nebenzweige und Mischungen vorkommen. Doch bleiben wir bei dem Begriff der vier Hauptschulen, als der fruchtbarsten und einfachsten Ansicht für die historische Betrachtung. Bequemer lassen sich dann bey jeder Hauptschule die Eigenthümlichkeiten einzelner Meister und einzelner Gruppen in reifliche Erwägung ziehen.

III.

Italienische Meister der 3ten Epoche im 16ten
Jahrhundert.

A. *Die Toscaner.*

Billig steht die toscanische, als die Mutterschule, voran. Die Sammlung besitzt einige vorzügliche Stücke derselben; aber nicht so viele als nöthig wäre, um einen allseitigen Begriff von den großen Meistern dieser Schule zu erhalten. Es giebt hier nicht bloß Lücken, es fehlen ganze Reihen.

Zwey vorragende Talente üben den entschiedensten Einfluss auf ihr Zeitalter, Leonardo da Vinci und

Michel Angelo. In dem ersten concentrirt sich die gesammte Kunst, und dies zuerst und hauptsächlich in einem Gemälde, in seinem Abendmahl zu Mayland, und dort bildet sich auch die Hauptgruppe seiner Schüler. In dem zweiten machet Excentricität, und Einseitigkeit die Grösse. Er schaffet Bewunderungswürdiges in der Kapella Sistina, so wie früher in seinem Carton zu Florenz. Aber er hatte keine Schüler, sondern nur Nachahmer. Es giebt aber noch andere Gruppen von entschiedener Vortrefflichkeit, wovon die des Fra Bartolomeo, die des Andrea del Sarto, und die des Sodoma die drey vornehmsten sind: alle drey aber wirken mehr in dem Leonardischen Sinne, ohne sagen zu können, dafs sie zu seiner Schule gehören. Nur einer schliesst sich seiner Mahlweise fester an; dieser ist sein Jugendfreund und Mitschüler, Lorenzo di Credi, dessen stiller und milder Charakter sich in einem beschränkten Kreise bewegte, aber mit unsäglichlicher Liebe für die Vollendung. Seine Gemälde athmen Anmuth, Schönheit, Ruhe und Stille. Bald glaubt man einen Leonardo bald einen Raphael vor sich zu sehen. Von Lorenzo hat die Sammlung keine Arbeit, und von Leonardo nur ein Porträt, aber von der gediegensten Art, und als Meisterwerk der Sammlung. Man wollte das Bildnifs seines Beschützers, Ludovico il Moro, darin sehen. Aber dies ist es nicht. Wessen? ist bis jezt noch nicht ermittelt.

Von den trefflichen Meistern, die im Sinne des Fra Bartolomeo studirten, giebt es leider gar keine Werke, weder von Fra Bartolomeo selbst, noch von seinem Freunde Mariotto Albertinelli, noch Ridolfo Grillandaio, Granacci, Bugiardini, Rosso, weder von seinen Nachahmern Nicolò Soggi, und Plautilla Nelli.

Auch forscht man umsonst nach den grossen Senesern des Zeitalters: weder von dem genialen und kräftigen

Sodoma, noch von Beccafumi, noch von Pacchiarotti und B. Peruzzi kommen Werke vor. Desto erfreulicher ist es, Einiges von Andrea del Sarto und seinen Anhängern zu sehen. Dazu gehört eines der Hauptwerke des Andrea, die Opferung Isac's: der Jüngling selbst gehört zu den bestgezeichneten Jugendgestalten der neuern Kunst. Ein zweites Gemälde von der Hand dieses Meisters stellt die Heirath der heiligen Catharina vor, wobey auch die heilige Margarita und der kleine Johannes gegenwärtig sind. Dies Werk ist in seiner leichtern und mehr praktischen Manier gemacht. Die Zeichnung ist weniger streng, und der röthliche Farbenton erinnert an die Mahlweise seines Freundes Puligo; auch in Hinsicht des Verblasenen, worin Andrea übrigens sich manchmal als einen großen Meister auswies, und dadurch den Farben einen großen Zauber zu geben wufste. Ein drittes Gemälde, ein Frauenbad, worin David die Bathseba belauscht, wird theilweise auch dem Andrea zugeschrieben, gehört aber ganz seinem Freunde Franciabigio an. In der Zeichnung des Nackten hatte dieser Meister seine vorzügliche Stärke. Indessen mag die Bezeichnung, gleichsam die Firma: A. S. 1523. und F. B.: darauf wahr seyn, da beide Freunde längere Zeit gemeinsam in einer Werkstatt (Bottega) arbeiteten. Uebrigens schreibt Vasari dieses Bild dem Franciabigio ausdrücklich zu, mit dem Bemerken, daß der Meister sich dadurch einen großen Namen machte.

Dagegen gehört ein anderes Gemälde der Sammlung, welches das Verzeichniß dem Franciabigio zuschreibt, wieder nicht diesem Meister an, sondern einem andern Freunde des Andrea, nämlich dem Francesco Ubertini, genannt Bacchiacca. Der Gegenstand ist mystischen Inhalts. Ein Jüngling hat schon seinen Pfeil nach einem nackten, an einem Baume aufgehängenen, Manne

abgeschossen, und ein zweiter ist im Begriff, dasselbe zu thun, indem ein dritter, der jüngste, den Befehlshaber flehendlich bittet, ihm eine solche That, wie es scheint, nicht zumuthen zu wollen. Dieses Gemälde, was Zeichnung und Vollendung betrifft, ist ein wahres Meisterwerk, und übertrifft das Bad der Bathsaba noch bey weitem. Nur der grünblaue Ton des Grundes, was aber die Manner des Meisters hauptsächlich bezeichnet, ist darin weniger lobenswerth. Wir bemerken hierbey, daß die Sammlung Solly in Berlin ein ähnliches Bild desselben Meisters, das eine Taufe Christi mit vielen Figuren vorstellet, enthält, welches er nach Vasari für Gio. Maria Benintendi zu Florenz verfertigte, und wahrscheinlich auch das Beschriebene in Dresden.

Von Puligo, Giaccone, Franc. di Sandro, und Pontormo, welche auch zur Gruppe des And. del Sarto gehören, sind in der Sammlung keine Arbeiten, wohl aber von einem Schüler des letztern, nämlich ein paar Porträte von Angelo Bronzino, der sich nicht weniger im Bildnißmahlen, als in großen historischen Werken hervorthat. Doch gehören die beiden Bildnisse in Dresden nicht zu seinen Ausgezeichneten.

Von den zahllosen Nachahmern des Michelangelo sieht man nur ein Gemälde, nämlich einen jungen in Ketten an einen Baum aufgehängenen Mann, der von unten aufwärts durch untergelegtes Feuer gebraten wird. Das Schwerfällige des Nackten, was dem Meister eigen ist, ist hier in Caricatur übergegangen, und so wird man hier an kein Originalwerk des großen Meisters selbst denken wollen, für welchen dasselbe im Katalog verzeichnet ist *). Von der Leda des Michelangelo darf hier die Rede

*) Das Verzeichniß vom J. 1826. giebt es jedoch nur aus der Schule des Michelangelo an.

nicht seyn, und eben so wenig von einer heiligen Familie, welche man dem Daniel von Volterra zuschreibt. — Wir wenden uns zu der römischen Schule.

B. *Die Roemer.*

Rom hat keine eigenthümliche Schule. Die Kunst war schon im Alterthum allda eine exotische Pflanze, und so war es auch wieder in der neueren Zeit. Ueberhaupt bietet Rom in Rücksicht der Kunst eigene Ansichten dar, bey denen einen Augenblick zu verweilen uns erlaubt sey.

Diese Stadt vereinigte alles, was das Alterthum gro-
ßes und herrliches in der Kunst hervorbrachte. Bey dem Verfall des Reiches, verlor sich auch der Sinn für die Kunst, und ihre Werke; und als vollends nach Constantin eine andere Religionsweise die Oberhand gewann, so gieng es an eine gleichsam methodische Zerstörung des Alten, was durch die unglücklichen Zustände der Zeit, und die Einfälle der nordischen Völker noch mehr beschleunigt ward. Alle Herrlichkeiten, welche Jahrhunderte von Siegen in dieser Hauptstadt der Welt aufgehäuft hatten, verschwanden von der Erde, oder verbargen sich unter dem Schutt ihrer Prachtgebäude. Indessen hatte die neue aufstrebende Religion auch ihre Bedürfnisse; sie fühlte, so wie die untergegangene, die Nothwendigkeit, daß sie mit der Kunst gleichsam in Bündniß treten müsse, um ihr höheres Ansehen, und ihren wohlthätigen Einfluß zu behaupten. Auf diese Weise entstanden neue Werke, so gut wie die geringen Hülfsmittel und die Armuth des Geistes es erlaubten. Jedes Jahrhundert des christlichen Roms giebt Zeugniß von Kunstthätigkeit, und besonders haben sich in den Basiliken die großartigsten Denkmäler in Musivarbeit erhalten — von Honorius an bis in's dreyzehnte Jahrhundert, wo die neuere Kunst wieder lebhafter begann. Die Musivarbeit ward jezt auch zu Rom vorzugsweise

weise begünstigt, wie die Werke im Lateran, in S. Maria Maggiore, und das Schiff des Giotto in S. Peter zeigen. Seit diesem Restaurator der neuern Kunst ward in Rom der Kunstbetrieb nur wenig unterbrochen, jene Zeit ausgenommen, wo die Kirchenhäupter ihren Sitz mit Avignon vertauschten, und während der darauf folgenden Zwiste unter den Päbsten bis auf die Einsetzung von Martin V. durch den Kirchenrath von Constanz. Jezt folgten sich nach einander die Arbeiten der vorzüglichsten Meister Italiens: als die von Gentile da Fabriano im Lateran, die selbst Rüdiger van der Weyde lobte (leider jezt gänzlich zerstört), die von Masaccio in der Capelle von S. Clemente, die beiden von Angelico von Fiesole im Vatican, wovon die eine der allda von ihm ausgemalten Capellen noch erhalten ist. An diese schlossen sich Pietro della Francesca, Andrea Mantegna, Melozzo da Forli *), und andere an. Unter Sixtus IV. begannen in der grossen Kapelle des Vaticans, worin später Michelangelo sich und die Mahlerey verewigte, fünf andere grosse Meister: Cosimo Rosselli, Pietro Perugino, Luca Signorelli, Domenico Grillandaio und Sandro Botticelli, den Kampf, und jezt ringen die fünf Kämpfer noch um den Preis. Hiernach trat auch der an Werken fruchtbare Schüler des Pietro von Perugia, Bernardino Pinturicchio, auf, sowohl im Vatican, als in mehreren Kirchen, und dann der vor-

*) Die Werke der beiden erstern, welche auch im Vatican arbeiteten, sind zerstört, und so auch das grosse Werk des Melozzo in der Kirche degli Apostoli, ausser den von der Wölbung abgenommenen Fragmenten, welche lange reponirt, jezt erst wieder in der Sacristey von S. Peter aufgestellt worden sind, aber nicht unter dem Namen des Melozzo, sondern unter dem seines Mitschülers And. Mantegna. Höchst interessante Zeichnungen hiervon hat Herr Ternite aus Rom nach Berlin mitgebracht, welche die Ausstellung im Jahr 1828 zierten.

treffliche Filippino Lippi, der in der Kirche della Minerva die Capelle Caraffa malte. Dergestalt sieht man, daß seit den ältesten christlichen Zeiten ein gewisser Kunstbetrieb in Rom nie gänzlich aufhörte, und im 15ten Jahrhundert bereits die größten Künstler sich bestrebten, die Kunst in der alten Weltstadt wieder aufleben zu lassen. Aber mit alle dem kam es in Rom zu keiner Kunstschule. Fremde kamen und malten allda, indem sie zugleich ihre Studien vielfältig durch die Ansicht der alten Denkmäler kräftigten, und so verschwanden sie wieder.

Erst im 16ten Jahrhundert unter den vier geistreichen Päbsten, Julius II., Leo X., Clemens VII. und Paul III., setzte sich die Kunst in Rom wahrhaft fest. Es bildete sich allda jene hohe Schule, nach welcher seitdem Lehrling und Meister, als nach dem wahren Quell jeder Kenntniß hinstrebte. Raphael von Urbino war der vorzüglichste Begründer derselben. Aber man darf nicht verschweigen, daß auch andere große Talente mitwirkten. Wer möchte dem ausgezeichneten Geiste des Michelangelo nicht zugleich seine Bewunderung zollen, und nicht der unsterblichen Werke gedenken, mit welchen er das Gewölbe der Capella Sistina zierte, und später noch die Vorderwand derselben? Auch Sebastiano von Venedig und Sodoma von Siena kamen in dieser Zeit nach Rom, und trugen das ihrige bey, der erste im Colorit, und der andere in jener Art des Hell-dunkels, und in jenem Schmelz der Farbengebung, worin ihm wenige gleich kamen.

Raphael, von einem Vater, der selbst ein trefflicher Künstler war, sorgfältig erzogen, ging in die Werkstatt des vielbeschäftigten Pietro von Perugia über, schon mehr als Geselle als bloßer Anfänger. Pietro selbst aber, unter den vornehmsten Talenten in Florenz gebildet, war ein vortrefflicher Lehrer. Eine Menge ausge-

zeichneter Schüler, die unter Pietro arbeiteten, und deren Mitschüler Raphael war, bezeugen es. Die Werke der Meisten sind vortrefflich, aber nur einer überflügelte den Meister Pietro selbst: Raphael Sanzio. Als Lehrling bey Pietro schuf er mit anderen Mitgesellen bereits die vortrefflichsten Werke im Stile des Meisters. Selbstständig bildete er sich in Florenz fort, besonders nach der Weise des Leonardo da Vinci, dessen Werke er allda sah, und indem er sich an Gleichgesinnte, an Bartolomeo della Porta und Ridolfo Grillandaio, anschloß. Die in dieser Zeit gefertigten Werke öffneten ihm den Weg zu dem Rufe nach Rom. Und welchen Schwung dort sein Genius nahm, zeigt der erste im Vatican gemalte Saal, worin er die vier Wissenschaften vorstellte, Werke: die, hätte er auch damals schon sein junges Leben geendigt, ihn doch für immer als den ersten Meister bezeichnen würden. — Welcher Jünger schließt sich nicht gerne einem solchen bewunderungswürdigen Talente an? — Ueberhäufte Geschäfte vergrößerten bald seine Schule. Von allen Seiten Italiens strömten ihm die Lernbegierigen zu, und sein Ruf lockte nicht wenige aus den Niederlanden dahin. Die liebevolle Denkart des Meisters machte sich allen zugänglich, und jedem wufste Raphael den Platz anzuweisen, der ihn bey seinen Studien und Uebungen weiter fördern konnte. So geschah es, dafs, während der schwer zugängliche Michelangelo allein wanderte, sich Raphael bey jedem feierlichen Ausgange von funfzig seiner Ergebnen begleitet sah. Aber eine solche freywillige Huldigung konnte nur derjenige erlangen, dessen Talent so hoch über allen andern stand.

Raphael überflügelte alle durch ein glückliches Naturell, welches das Gute der andern, der Vorgänger und Mitlebenden, sich leicht aneignete, und mit einer eigenen Grazie und Tiefe der Empfindung durchdrang. In

Rom reifte sein Geist immer mehr durch das Studium der Antiken. Aus dem geringsten Fragmente wufste er, so wie die Biene aus jeder Blume, Nahrung für seinen Geist zu ziehen. Sein Geschmack läuterte sich hierdurch immer mehr, und die Klarheit seines Verstandes war so groß, daß er in Beziehung auf gefällige und charakteristische Formen, und durch Schönheit und Zierlichkeit in der Gewandung alle zurückließ. Und was soll man von jenem Ideenreichthum in der Erfindung, von jener Klarheit im Anordnen, und von der Seele des Ausdrucks sagen? — Immer sich selbst gleich, gestaltete er sich in jede Form, zu jeder Geberdung, in jede Miene. Jeden Zustand des Gemüths, von der stillsten Anmuth durch alle Stufen bis zur kühnsten Leidenschaftlichkeit, jedes Alter vom Kinde bis zum Greise, jedes Geschlecht, jeden Stand, jede Würde, jede Art von Hoheit, das Göttliche, wie das Menschliche trug er in sich. Was Homer in der Dichtkunst bey den Alten war, ist Raphael bey den Neuern in der Mahlerey. Nie glichen sich zwey Wesen so sehr. Selbst Shakespeare kann mit den beiden kaum in die Schranken treten.

Aber wie fällt mir ein, Dichter und Mahler mit einander zu vergleichen? —

Bei dieser Frage konnte ich nicht weiter schreiben. Ich legte die Feder zur Seite, um einen Spaziergang in's Freie zu machen. Der Gedanke verfolgte mich; aber die Frage wollte sich nicht lösen. Allerdings sind Poesie und Mahlerey verwandte Künste, und der Mahler und Poet mögen sich am vollkommensten verstehen. Aber wie verschieden ist ihre Darstellungsweise, ihre Technik? Wie sehr stehest du, armer Mahler, gegen den leichtgeschwingten Poeten im Nachtheil? Wie lange brauchst du, um dich zur That zu rüsten? — Um die technischen Fertigkeiten zu erlangen erstirbt deine Phantasie unter den

Handgriffen, und den Uebungen deines Auges. Die Quellen deines Geistes, wie die deines Gemüthes vertrocknen. So scheint es. Und der Poet? — Bedarf dieser vielleicht keiner Vorübungen, keiner Technik, keines Versebaues, keiner Ausbildung für das Melodische, und das Harmonische? Keines Kampfes mit der Sprache und mit der Wahl der Ausdrücke? — Keiner Erfindung, keiner Composition, keiner Darstellung des Effektes? — Alles wahr: aber wir wiederholen es: armer mühevoller Mahler, leicht zu beflügelnder Poet! — Doch wen die Musen lieben, — und wer vermag etwas ohne ihre Gunst? — der leistet auch das Höhere in der schwierign Technik. Nur eines ist dabey nicht zu vergessen: der Poet und der Mahler sind nicht derselben Zeit. Der Erste mag schon auf einer noch niedrigen Stufe der Bildung seines Volkes groß seyn, wie eben Homer; der Mahler nur auf einer höhern, durch Wissenschaften und Techniken schon aufgeklärten. Erst im Zeitalter des Pericles konnte es Polygnote, und in dem Alexander's Apelles geben. Erst nach Masaccio und Pietro von Perugia erschienen Raphaele. — Aber so groß Raphael auch war; so füllte er doch nicht das Maass seines Strebens aus. Von Jugend an christlich gebildet, folgte er mit Liebe dem Hange, durch seine Werke das Christliche zu verherrlichen. Aber als Künstler erkannte er in Rom unter den alten Denkmälern einen höhern Kunstgeist. Die Ideale der alten Mythologie, wie sie in den Werken der Alten erschienen, regten seinen Geist wundersam an. Er wollte nicht bloß der Religion, und ihrer Geschichte genügen. Jenes Hohe und Schöne in den Dichtungen der Alten zog ihn an, auch der Kunst als Kunst zu genügen. Die Farnesina bot ihm hierzu die Gelegenheit, nicht so viel in der Galatea, als in der reichhaltigen Fabel der Psyche. Aber so glücklich er auch das griechische Alterthum er-

fasste, schied er doch von der Erde, noch ehe er zur Erfüllung seines Strebens kam.

Betrachtet man ferner die Zeitumstände, in welchen Raphael auftrat; so erfasst man leicht, daß seinem Talent ein beständiger Kampf des Strebens bereitet war; und daher die große Verschiedenheit der Manieren in seinen Werken. Wir reden hier nicht von seiner sogenannten ersten und zweiten Manier, sondern vorzüglich von seiner dritten in Rom, wo er durch gehäufte Arbeiten gedrungen war, eine große Anzahl Schüler zu Hülfe zu nehmen. Sein Haus glich mehr einer Fabrikstelle, als einem ruhigen Betrieb der Musenkünste. Der Meister war zwar von allem die Seele, und der Anordner, der Verbesserer, und wo es angieng, auch der Vollender. Aber unvermeidlich war es, daß sich nicht Verschiedenheiten und Abweichungen bey so vielen Arbeitern einschlichen, hier in der Zeichnung, und im Farbenauftrage, dort im ganzen des Tones, und der Ausführung. Die Individualität der Schüler, die der Meister brauchte, war unmöglich ganz zu verwischen, und dies nicht bloß in Frescoarbeiten, sondern auch in Oelgemälden, und in den großen colorirten Cartons für die Tapeten, die dann in Arras darnach gewirkt wurden. Die Individualität der verschiedenen Hände mußte um so mehr vortreten, da die meisten der Schüler nicht ursprünglich von dem Meister gebildet waren, sondern schon als gereifte Leute und in andern Praktiken erzogen zu ihm kamen. Dieser Gesichtspunkt ist bey allen spätern Arbeiten des großen Meisters in Betracht zu ziehen, wenn man ein geläutertes Urtheil darüber aufstellen will. — Doch sehen wir, was Dresden von der römischen Schule aufzuweisen hat.

In der That ist die Anzahl der Arbeiten einer so zahlreichen Schule nicht groß, und dabey fühlen wir uns gedrungen, nicht Unbedeutendes davon wegzuschneiden,

und andern Schulen zuzuwenden. Aber ein großes, unsterbliches Werk von dem Meister selbst hält für vieles schadlos:

Die Madonna von S. Sisto. — Dies Gemälde, ursprünglich als Altarbild für die Kirche S. Sisto in Piacenza gemacht, stellt die schwebende Gestalt der verklärten Jungfrau auf lichten Wolken vor, das Jesuskind auf den Armen. Cherubim, in duftigen Nebel gehüllt, umschweben das Haupt. Tiefer erscheint verehrend rechts der Heilige, nach welchem das Bild genannt ist, und links die heilige Barbara; dann am untern Rande des Gemäldes, auch im Wolkenfeld, zeigen sich noch zwey freundliche Engel. Ferner ist zu bemerken, daß der Mahler an dem obern Rande des Bildes einen grünlichen Vorhang angenommen hat, durch dessen Zurückschieben nach beiden Seiten die himmlische Erscheinung, wie durch eine Fensteröffnung sichtbar wird. Bey dieser Wolkenzene ist kein *Sotto in Su* angenommen, sondern das Auge des Beschauers findet sich in gleiche Höhe versetzt. Wir beschreiben das Gemälde nicht näher. Wer die Tafel nicht selbst sah, kennt gewiß den Müller'schen Kupferstich.

Die Maria erscheint hier mehr als Himmlskönigin, denn als Jungfrau, und der Künstler gab ihr mehr Hoheit und Würde, als jugendliche Anmuth, was in seinen irdischen Madonnen umgekehrt ist. Mehr ernst, als naiv ist auch das Kind. Das Gefällige tritt mehr in der, übrigens etwas dicklichen, Figur der Barbara hervor, und ihr Gesicht, wie die Wendung des Kopfes erinnert an die Galatea des Meisters in der Farnesina. Der Pabst fällt in die Charakteristik der Kirchenväter in dem Streite über das Sacrament. Die Hände desselben sind unübertrefflich. Die beiden Engel sind wohlgenährte Kindergestalten, welche man nie genug sieht, und worin Raphael die Grazie der Natur gleichsam erschöpft hat.

Vasari eignet dieses großartige Gemälde ausdrücklich dem Raphael zu, und offenbar gehört es unter die spätern Werke des Meisters. Auffallend ist der graubläuliche Ton, den man von dem, was man das Kalte in dem Colorit nennet, nicht freysprechen kann. Vergeblich würde man ein früheres seiner Werke in diesem Ton suchen. Man erräth daher leicht, daß es eines jener Gemälde seyn müsse, welches unter den Augen des Meisters von einem seiner vorzüglichen Schüler gemalt ist; und dem die grauliche und kältere Colorirung eigen war. Betrachtet man die Schenkung Constantin's in den Stenzen, und dann den untern Theil des Gemäldes, die Apostel an dem Grabe der in den Himmel aufgenommenen Maria vorstellend, ehemals in Monte Luci zu Perugia (jetzt in der Sammlung des Vatican's): beide nach dem Tode Raphaels, aber nach seinen Zeichnungen, von Francesco Penni, genannt *il Fattore*, gemalt; so mag man leicht darauf verfallen, daß die Madonna von S. Sisto ebenfalls aus dem Pinsel dieses trefflichen Künstlers sey. Nur herrscht im letztern eine Kühnheit und Sicherheit der Pinselstriche, was man nur der erfahrensten Hand aneignen kann, und was uns die Ueberzeugung giebt, daß Raphael das Gemälde meistens mit eigener Hand übermalt und vollendet habe. Penni's Pinsel war nicht so kühn, und sein Gemälde von Monte Luci, obwohl kalt und grau, ist von einer so sorgsamten Vollendung und Verschmelzung der Farbentöne, daß es wahrhaft zu dem wundervollsten gehört, was je aus der Schule des großen Meisters hervorging. Ganz anders ist der obere Theil dieses Gemäldes, die Krönung der Maria vorstellend, von Giulio Romano behandelt.

Von den Copien, die nach Raphael in der Sammlung sind, sprechen wir nicht. Dergleichen gehört nicht in einen Gemäldeverein, wie der in Dresden ist. Nur

lasse man sich nicht täuschen durch ein kleines Gemälde, die Anbetung der Könige vorstellend, wozu die Figuren von den Tapeten Raphaels entnommen sind. Wahrscheinlich ist es die Copie eines Niederländers. Die Buchstaben M. R. mit der Jahrzahl 1509 darauf sind ohne Zweifel falsch. Die Cartons zu den Tapeten wurden viel später gemacht.

Die Gemälde der raphaelischen Schule sind, wie wir sagten, nicht zahlreich. Dem Giulio Romano werden drey Stücke zugeschrieben. Wir können aber nur eines als ächt von ihm ansehen, und das ihm auch von Vasari zugeschrieben wird. Es stellt eine heilige Familie vor, wo Maria das Kind badet, und daher auch das Gemälde unter dem Namen: die Madonna mit der Wanne: bekannt ist. Die Arbeit ist gut und wohl erhalten; aber sie hat für diesen kühnen und geistreichen Schüler Raphaels nichts Ausgezeichnetes.

Auch eignet die Sammlung dem andern Lieblingsschüler Raphaels, dem Francesco Penni, zwey andere Gemälde zu, das eine den Erzengel Michael, der den Teufel in die Flammen stürzt, und das andere einen heiligen Georg, der den Lindwurm bekämpft, mit der geretteten Königstochter im Hintergrunde, vorstellend. Aber die Manier in den beiden Gemälden sagt dem Stile des Meisters nicht zu, und wir möchten dieselben eher einem andern Schüler Raphaels zuschreiben, nämlich dem Pellegrino von Modena, dem bey einer sorgsamten Behandlung im Stil seines Meisters zugleich ein wärmeres Colorit eigen war.

Zu den ausgezeichneten Schülern Raphaels gehört ferner Bartolomeo da Bagnacavallo, dem ein Hauptgemälde der Sammlung zugeschrieben wird, allein nach unserer Meinung mit Unrecht. Wir werden bey der venezianischen Schule davon sprechen.

Sicherer ist eine nicht groſſe heilige Familie von Vincenzo Gemignano, ein Werk voll Anmuth und schöner Vollendung. Der hellere Fleishton unterscheidet die Manier dieses Meisters von seinen andern Mitschülern. Seine Werke gehören unter die seltenen.

Zu den grössten Meistern, die auf einige Zeit Rom besuchten, um sich unter Raphael zu bilden, gehört Benvenuto Garofalo, der dann in seiner Vaterstadt Ferrara seine vortreffliche Manier unter vielen verbreitete. Dresden zeigt von ihm ausgezeichnete Werke, wie auch von andern seiner Landsleute. Es sey genug, dreyer Arbeiten von Garofalo zu gedenken, anderes, das seinen Namen führt, ist unbedeutend oder nicht von ihm.

Der Triumphzug des Bacchus und der Ariadne ist eines der seltenen Werke des Benvenuto, und giebt den Beweis, daſs er zu den vorzüglichsten Zeichnern der raphaelischen Schule gehörte, besonders in Rücksicht des Nackten. Verschiedene Faunen und Mänaden, so wie auch die Figur des Silen, sind unvergleichlich, und auch Bacchus ist im Sinn des Alterthums schön genommen. Man sieht mit welchem Fleiſs er die vorzüglichsten Statuen und Reliefs, die zum Bacchischen Mythos gehören, studirt hat. Manche haben daher geglaubt, daſs der Carton zu diesem Bilde von Raphael selbst herrühre: was ich aber geradezu widersprechen möchte. Das Physiognomische der Figuren ist ganz dem Garofalo eigen, und nirgend ist eine Spur von eigentlich raphaelischer Zeichnungsweise. Dann sind wir überzeugt, daſs Raphael den ähnlichen Gegenstand ganz anders und mit einem viel mahlerischen Sinn angeordnet, und die Hauptgruppe besser hervorgehoben hätte. Auch fehlt dem Gemälde jene Beleuchtung, und folglich jene Wirkung, wodurch der mahlerische Reiz so sehr gehoben wird.

Ein zweites Gemälde mit lebensgroſsen Figuren stellt

die Maria, welche das an der Erde auf einem Kissen schlafende Kind knieend verehrt, in einer Art Vision vor; denn zur Seite knieet zugleich ein Engel, Schweifstuch und Dornenkrone haltend, und wehmuthsvoll gegen die schmerz-erfüllte Mutter hinblickend, indem in der Höhe des Bildes andere Engelchen mit den Instrumenten des Leidens erscheinen. Tiefe Innigkeit herrscht durch das Ganze; und von Seite der Farbe, und der Haltung gehört das Gemälde zu den schönsten Arbeiten des Meisters. — Noch nennen wir eines seiner kleinern Bilder, eine heilige Familie mit mehrern Heiligen vorstellend.

Ein würdiger Nebenbuhler des Garofalo war Dossio Dossi von Ferrara, dem man vier Gemälde zuschreibt. Eine Altartafel, die vier lateinischen Kirchenväter, denen noch der heilige Bernardin von Siena zugesellt ist, vorstellend, welche sich in der Betrachtung über das Geheimniß der unbefleckten Empfängniß der Maria zu vertiefen scheinen, denn oben in der Glorie, von Engeln umgeben, kniet die Jungfrau demuthsvoll, über deren Haupt der ewige Vater die Hände segnend legt. Das Werk gehört zu den Prachtstücken der Sammlung. Die Stellung der einzelnen Väter ist nicht minder großartig, als die Köpfe, Hände, Gewänder vortrefflich sind. Man sieht hier einen Garofalo in höherer Potenz. Auch hat Dossi nie etwas bedeutenderes hervorgebracht. — Nicht verwerflich von demselben Meister sind die einzelnen Figuren der Gerechtigkeit und der Friedensgöttin. Aber das Colorit ist viel weniger kräftig; doch ist hierin die erste besser als die zweite.

Das Verzeichniß schreibt dem Dossi auch das kleine Bild zu, wo Christus als Knabe im Tempel lehrt. Allein die Erfindung ist von einem andern nicht weniger bekannten Ferrareser, dem Ludovico Mazzolino. Dieser sinnvolle Künstler, der in der Composition, in den Charakteren,

und in der Vollendung überhaupt zu den Choriphäen der Kunst gehört, machte gewöhnlich nur kleine Gemälde. Uns ist von ihm nur ein großes Werk, eine Altartafel in der Kirche S. Francesco zu Bologna bekannt, gleichfalls den Christus als Knabe im Tempel unter den Pharisäern vorstellend, doch in einer von dem kleinern Gemälde sehr abweichenden Composition *). Das kleine Dresdner Gemälde ist aber kein Original, sondern eine fleißige Copie in der geleckten seidenartigen Manier des Wilhelm Mieris.

Von einem vierten geschickten Ferrareser, einem Schüler des Garofalo, dem Girolamo Carpi, sieht man ein gefälliges Bild, Venus und Amor in einer Muschel von Schwänen gezogen. Es hat aber mehr von der Manier Raphaels, und Parmigianino's, als von Garofalo. Auch glauben wir noch ein anderes Bild von der Hand dieses Meisters, nämlich den Raub des Ganymedes, den das Verzeichniß dem Parmigianino zuschreibt.

Die Bologneser der Zeit, meistens aus der Schule des Francia hervorgegangen, schlossen sich größtentheils auch an Raphael, oder seine Schule an: wovon wir nur Bartolomeo da Bagnacavallo, Girolamo da Cotignola, und Innocenzio da Imola nennen wollen, von denen aber keine Werke in der Sammlung vorhanden sind. Nur von einigen später lebenden dieser Classe, als von Sabbatini, Sammachini und Passerotti sieht man einzelne Arbeiten, aber nichts von vorzüglicher Art, deren nähere Beschreibung man uns daher erlassen wird.

*) Dieses in seiner Art einzige Gemälde des geistreichen Meisters ist, früher von Herrn Solly acquirirt, jetzt in das Berliner Museum übergegangen.

Von andern Nachahmern der raphaelischen Schule, die sich einen Namen machten, erwähnen wir noch den Federigo Baroccio, von welchem die Sammlung drey Gemälde aufzuweisen hat, worunter besonders das kleine Bild, die Hagar in der Wüste, die an dem Wasserquell ihren Sohn erquickt, zu nennen ist. Es ist mit aller Grazie, die dem Coreggio eigen ist, dargestellt, obwohl Baroccio die Werke des grossen Lombarden nie gesehen zu haben scheint. Merkwürdig ist, dafs die weniger bedeutende, doch correkte Manier des Baroccio auch ihren Nachahmer fand, nämlich in dem Francesco Vanni, einem Sieneser und Schüler des Salimbeni. Die heilige Familie, welche von ihm in der Sammlung vorkommt, hat alle die Verdienste seines Vorbildes.

C. *Die Lombarden.*

Die Meister der Lombardey in dieser Zeit zerfallen in zwey Hauptschulen, in die Mayländische, welche Leonardo da Vinci während seines Aufenthaltes in Mayland allda stiftete, und die schönsten Talente in jenen Gegenden weckte, und in die Parmesanische, an deren Spitze Antonio da Coreggio stand. Aber wie auffallend! — Die grofse, reiche und berühmte Sammlung zu Dresden hat auch nicht ein Gemälde von der mayländischen, und der ihr verwandten cremonesischen Schule. Vergeblich forscht man nach den Namen: Cesare da Sesto, Andrea da Milano, Bernardin Luini, Antonio Bultraffio, Salaino, Pierfrancesco Sacchi von Pavia, Nicolò Appiani, Gaudenzio Ferrari; vergeblich nach den Namen Boccaccini, Altobello, und Campi. Eine einzige heilige Familie wird dem Salaino zugeschrieben, welche aber unbedeutend ist, und in die Schule des Parmigianino gehört. — Indessen was von dieser

Seite der Sammlung abgeht, wird desto besser durch die wundervolle Schule von Parma ersetzt. Wer den Coreggio nach dem Umfange seines Geistes kennen lernen will, wandere nach Parma oder Dresden. An diesen beiden Orten kann der Unvergleichliche mit sich selbst verglichen werden. Coreggio, so vielfältig gelobt, wird selten hinreichend gefühlt. Und in Wahrheit in diesem Mahler liegt ein Zauber, der mehr als andere das Innerste des Gemüths in Anspruch nimmt. Das Ergreifende in den Werken des Coreggio äußert sich theils in der Farbe, theils in der Tiefe des Ausdrucks. Coreggio war aber auch ein durch wissenschaftliche Studien gebildeter Meister, ohne welche er nicht so weit hätte dringen können. Wir wollen ihn mit wenigen Worten von diesen drey Seiten betrachten.

In Hinsicht seiner Studien wissen wir leider wenig von seiner Erziehung und ersten Bildung. Wir müssen das Meiste aus seinen Werken selbst folgern, und aus den Arbeiten anderer, die ihn zunächst umgaben. Wir hätten nichts gegen die Aussage des Vedriani, der ihn in der Schule des Andrea Mantegna gebildet glaubt, wenn nicht der Unterschied des Alters, wie andere schon zeigten, widerspräche. Andrea starb 1506, wo Antonio Allegri, geboren 1494, nur zwölf Jahre zählte. Einen gründlichern Meister, als den Mantegna, welcher sein glorreiches Leben mit Werken beschloß, wie das Altargemälde ist, das man noch in den neunziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts im Oratorio dei Filippini zu Mantua sah *), hätte Coregio nicht haben können. Kaum Leonardo da Vinci, der aber damals seinen Aufenthalt

*) Dies ausgezeichnete Gemälde, genauer von Lanzi als von Vasari beschrieben, wanderte nach Paris, und im Jahr 1817 war es noch nicht wieder in Mantua zu sehen.

in Mayland schon wieder mit Florenz vertauscht hatte, würde den Jüngling besser geleitet haben.

Betrachtet man die noch einfache, aber zarte Behandlung der Farben in den Werken der beiden alten Parmesaner, der Brüder Filippo, und Pierilario Mazzola, so kann man nicht abgeneigt seyn, zu glauben, daß Coreggio bey diesen, besonders bey Pierilario, den ersten Gebrauch der Farben erlernt habe. Was aber seine perspectivischen und optischen Kenntnisse betrifft: so können diese nicht befremden, da das Bestreben, solche Studien gründlich zu betreiben, bey den alten Meistern jener Gegenden allgemein war: und wenn ein Talent wie Coreggio, hierin alle seine Vorgänger an Kühnheit übertraf. Die von unten hinauf zu schauenden Figuren seiner in Parma von ihm gemalten Kuppeln geben hiervon den Beweis. Aber nicht bloß in der Farbenbehandlung und in der Perspectiv hatte Coreggio die gründlichsten Studien gemacht, sondern auch in der Zeichnung der Figuren, besonders im Nackten. Kinder und Jünglinge, männlichschöne, und selbst ältere Gestalten stellte er nach der Form, wie nach der Farbe wundersam dar. Und wer bewundert nicht seine nackten Frauen: seine Venus und Io, seine Leda und Danae? — Es konnte ihm also nicht an Gelegenheit fehlen, die nöthigen Vorstudien hierzu zu machen, wenn wir gleich die Meister, die ihn hierin leiteten, nicht mit Bestimmtheit angeben können. Genug ist es zu wissen, daß es in der Lombardey, zu Mayland und zu Bologna, bereits vor und in der Zeit des Coreggio Meister gab, welche die Zeichnung des Nackten nicht bloß empirisch trieben, sondern hierbey die Osteologie und Myologie zu Hülfe nahmen.

Andere haben die Frage aufgeworfen: ob Coreggio nach Rom kam, und ob er die Antiken studirte? — Wir gestehen, daß wir diese Fragen für müßig ansehen, da

wir hierüber weder eine Nachricht, noch hierzu einen bestimmten Grund in seinen Werken finden. Aber daß er Werke von Raphael sah, daran dürfen wir nicht zweifeln, da die heilige Caecilia in Bologna, und die Madonna di S. Sisto in Piacenza aufgestellt war. Und leicht ist zu glauben, daß der Lombarde bey der Ansicht der Gemälde des Urbinate ausrufen konnte: *Anch' io son pittore!* —

Wir haben bis jetzt von der Vorschule und den Studien des Coreggio gesprochen aber nicht von seinem eigenthümlichen Talent, nicht von dem Naturell, das er zur Kunst mitbrachte, und ihn hauptsächlich leitete. — Das Eigenthümliche dieses Meisters war der Liebreiz, das Zarte und der Ausdruck. Die Grazie lag so tief in seinem Gemüth, daß man im strengsten Sinn keine Figur von ihm sieht, die nicht von derselben bewegt wäre, in Stellung, Wendung und Geberde. Eine fast unbegreifliche Leichtigkeit belebt und bewegt alle seine Gestalten.

Dieser leichten Grazie der Geberdung ist der Ausdruck, das Leben auf den Gesichtern entsprechend. Ein Hauch des Beseelten schwebt über dem Antlitz; die Augen blicken und sind verliebt, ein feuchter Thau umzieht und belebt sie. Die Wangen haben Frische, und der Mund! — Die Lippen und Winkel hauchen Anmuth und schwärmerisches Entzücken, und ein Lächeln umzieht sie, worin die innigste Seele ansichtig wird. — Eine solche Lebendigkeit erreichte weder der Pinsel Leonardo's, noch Raphael's, sey es auch, daß sie ihn in dem Ernsten und in der Mannigfaltigkeit der Charactere, und des Leidenschaftlichen übertreffen mochten. In der Andacht, Ergebenheit, Liebe, im Scherz und Entzücken, in den Affecten jeder Anmuth, wie in der stillen Wehmuth, bleibt Coreggio unerreicht. — Dagegen scheint er strengere

gere Charaktere, und die der Liebe entgegengesetzten Affekte fast mit Absichtlichkeit vermieden zu haben.

Drittens so wie die Grazie in der Geberdung, und das Beseelte des Antlitzes das Eigenthümliche des Meisters ist, eben so suchte er auch in der Beleuchtung und in der Farbengebung alles dahin zu vereinigen, daß jedes in jener Klarheit und in jenem Einklang der Farben hervortrete, wodurch die Grazie erst in ihrem Glanze erscheint. Sein Auge war in dieser Beziehung — so wie das Ohr des grossen Musikers — auf's zarteste gebildet. Die Farbenharmonie in seinen Gemälden ist nichts anders als der Anklang seines Zartgefühls für Grazie und Vollendung. Bey keinem Mahler sieht man die Farben mehr gebrochen, schöner abgetont, und mehr in einander verschmolzen. Die Klarheit und das Durchsichtige seiner Schatten belebt und rundet alles auf's Angenehmste, und läßt nirgend todte Flecken. Schlagschatten mildern grelle Lichter, und Widerscheine erheitern das tiefere Dunkel. Nichts ist in seiner Farbengebung trocken, alles erscheint fett und markig. Bei diesem Meister behält jede Farbe ihre Kraft und Tiefe; besonders bleibt der Fleischton kräftig und frisch in dem Alter, wie in der Jugend, im Männlichen, wie im Weiblichen. Ein anderer Vorzug ist die Abtönung der Farben nach der Ferne der Gegenstände vom Auge, wenn der Unterschied der Fernung auch noch so gering ist. Dieses ist beobachtet bis in die fernsten Gründe. In der Beobachtung und Auffassung solcher feinen Unterschiede der Farben in der Natur, in der Darstellung der zartesten Uebergänge, und in dem Schmelz der Farben zu einem harmonischen Ganzen besteht das eigentliche Mahlertalent des Meisters. Aber nur die Grazie, die so tief seine Seele bewegte, konnte ihn so empfänglich machen für jenes unaussprechlich Zarte in der Farbenharmonie. Der stille Zauber der Farbengebung

wird immer der Triumph des Antonio von Coreggio bleiben. Ganz anders ist die Harmonie, mit welcher der grofse Paolo von Verona seine Gemälde belebte. —

Wir kommen auf die Werke selbst, welche die Sammlung enthält. Sie bestehen in vier grofsen Altargemälden, in einem Cabinetsstück, und in einem Porträt. Ueber das Historische dieser Stücke erfahren wir wenig, und blofs aus der Behandlung selbst müssen wir urtheilen: dafs der heilige Franciscus das ältere sey, dafs diesem der heilige Sebastian, dann die Nacht folge, und der heilige Georg in der Reihe das spätere sey. Die kleine Magdalena möchte zwischen den Sebastian und die Nacht fallen, und das Porträt in die Zeit des Sebastian selbst.

Indessen wenn gleich man ein Früheres und ein Späteres bey den Werken des Coreggio annehmen mufs; so würde man sich doch täuschen zu glauben, dafs der Meister mehrere Manieren gehabt habe, wie etwa Raphael, oder Leonardo. Von Coreggio kennen wir keine eigentlichen Jugendwerke, und überhaupt keinen Stil, wo noch der Charakter eines lehrenden Vorgängers vorherrschte. In diesem Mahler erscheint sogleich seine ihm eigene Manier. Das Einzige, was man behaupten kann, ist: dafs seine vorherrschende Neigung für die Grazie bey dem Fortschreiten auch sein Gefühl für das Harmonische in der Farbengebung immer mehr entwickelte, und er eine leichtere Behandlung annahm. In den frühern Arbeiten scheint er noch strenger an der Form zu halten, wie in dem Bilde des heiligen Franciscus. Daher dies Gemälde bey manchen, welche mehr Gefühl für die Form, als für die Harmonie haben, fast den Vorzug über die andern Werke des Meisters davon trägt. Der Zauber des Helldunkels drängt sich zwar auch hier schon im Einzelnen auf, aber die Charaktere erinnern noch

mehr an die Behandlung, die der leonardisch-mayländischen Schule eigen ist. Es sind mehr die Theile, als das Ganze die den Betrachter fesseln. Die Köpfe des heiligen Franciscus, der Madonna und Catharina sind auffallend schön; der des heiligen Antonius ist dem des Franciscus untergeordnet. Aber die Figur, wie der Charakter, von Johann dem Täufer, hat wahrhaft etwas Begeistern- des. Er erscheint als der wahre Heros der Wüste, der nur von Heuschrecken und wildem Honig lebt.

In dem Bilde des heiligen Sebastian giebt sich der nach der Harmonie strebende Meister schon ganz kund, doch nicht auf Unkosten der Form. Hier zeigt er diese vielmehr in ihrer ganzen Stärke, besonders in der Schönheit des nackten jugendlichen Helden, nach welchem das Gemälde genannt ist. Wir wissen nicht: ob die neuere Kunst je etwas Vollkommneres in Form, Anmuthigeres in der Stellung und Lebendigeres im Fleishton aufzuweisen hatte, als diesen Sebastian. Wir möchten diese Figur den Triumph des Meisters nennen. Hier stehe, Wanderer, und betrachte! — Zum Gegensatz dient der heilige Geminianus, und besonders der heilige Rochus. Weniger schön in Form ist er auch in einem gedämpftern Lichte gehalten mit großer Kunst, um den Sebastian desto mehr zu heben. Ueber den drey heiligen schwebt die Figur der Jungfrau, schön und voll Anmuth, in himmlischer Glorie. Aber die Glanzwolken sind so gehalten, daß sie die Schönheit der Jungfrau, und des göttlichen Knaben mit den Engeln dem Auge durch Umnebelung nicht entziehen; auch der Figur des heiligen Sebastian nicht schaden. Vielmehr geht aus der ganzen Haltung die Absicht hervor, dadurch das Irdischschöne der Jugendgestalt des Heiligen nur um so mehr zu heben. Schöneres ist dem Meister nie gelungen. Wir betrachten den Sebastian als den Gipfel seiner Kunst.

Um diese Zeit ward auch, glauben wir, das Kleinod, die in Betrachtung verlorne Magdalena gemalt, ein auf sich beruhender, abgeschlossener Gegenstand. In einem blauen Gewande, was ihre Gestalt eng umgiebt, liegt sie an der Erde, den Kopf über dem Buche auf den einen Arm stützend. Ein Widerschein verklärt das himmlische Gesicht, die niedergeschlagenen Augen und den schönen Busen der Büsserin. Die wallenden gelben Haare, und die schön gerundeten Arme erheben die Anmuth der jugendlichen Gestalt. Das Ganze ist nur eine Perle; aber eine Perle von dem schönsten Wasser. Sie bedarf keiner andern um sich, um ihren Glanz geltend zu machen. — Gepriesen sey der Meister, der solche Ideale in seinem Gemüthe trägt! — Und doch ist die Magdalena nur ein Kleinod gegen das Prachtstück des Sebastian.

Das Bildniss, wie man sagt, von dem Arzte des Künstlers, hat nichts auffallendes. Es ist ein Kopf in gewöhnlicher Haltung und in gewöhnlichem Lichte genommen, fast ohne Schatten. Den fetteren Auftrag der Farbe abgerechnet, würde man das Bild für die Arbeit eines guten venezianischen Meisters halten können. Der Zeit nach scheint die Arbeit sich mehr dem heiligen Franciscus, als dem heiligen Sebastian zu nähern.

Die Nacht hat nach dem Ruf den Preis; und der Ruf trägt nie ganz. Hier erscheint die ganze Magie der Farben, und mehr als irgend in einem andern seiner Werke. Der Meister hat hier die Geburt Christi als einen Vorgang in der Nacht behandelt. Das Licht und die ganze Beleuchtung in dem Gemälde geht von dem Neugeborenen selbst aus. Zwar haben schon früher sich andere in solchen künstlichen Nachtbeleuchtungen versucht, und selbst zu einer Zeit, wo man noch geringe Begriffe von den optischen Studien hatte. Angelico von Fiesole und Pietro della Francesca waren die ersten. Und

wer kennt nicht die Befreyung Petri in den Stanzen von Raphael, wo das Licht von dem Engel ausgeht? — Dann sahen wir vor vielen Jahren ein zum Verkauf gestelltes Gemälde, einen Christus am Oelberg, dessen Antlitz durch den Engel, der ihm den Kelch reicht, erleuchtet ward. Man schrieb dieses Gemälde, von dem uns eine lebhaftere Erinnerung übrig geblieben ist, dem Leonardo da Vinci zu. Wir wissen nicht, wo dieses außerordentliche, wundervolle Bild sich jetzt befinden mag. Doch die Nacht von Coreggio sollte erst zeigen, wie weit es die Kunst in solchen idealen Beleuchtungen bringen kann.

Das lichtstralende Kind, und die Mutter, die es hält, verlieren sich in dem Lichtschein, welcher die fernen Hirten heran gelockt hat. Ein Mädchen einerseits und ein schöner Jüngling anderseits, dem ein älterer Hirt als Gegensatz dienet, empfangen den vollen Lichtschein, von dem ihr Auge geblendet wird, indem die in der Höhe schwebenden Engel in einem gemilderten Anhauch des Lichtglanzes erscheinen. Etwas ferner beschäftigt sich Joseph mit dem Esel, und im Hintergrunde zeigen sich noch andere Hirten mit ihren Herden, während am Horizont schon der Morgen anbricht. — Auch in diesem Bilde drücken die Figuren jenes Gefühl der Anmuth aus, die dem Künstler in so hohem Grade eigen war, und mit wissenschaftlicher Kühnheit sind besonders die Engel gruppiert. Aber das Zartgefühl des Meisters concentrirte sich hier hauptsächlich auf den Lichteffect. Ein wahrhaft ätherischer Lichthauch fließt durch das ganze Bild, und den Formen ist nur soviel von ihren Umrissen, und ihrer Körperlichkeit gelassen, als zur Andeutung der Gegenstände nöthig war.

Wenn Euch die Nacht von Coreggio nicht gefällt; so geht vorüber. Studiert zuerst die Venezianer, und den Farbenreiz der Holländer. Vielleicht bahnen sie Euch

den Weg, um beym Wiedersehen und Wiedersehen, auch den göttlich beseelten Meister zu verstehen, — und zu begreifen, warum dem Coreggio der Namen des ersten der Mahler geworden ist.

„Aber,“ antwortet Ihr: „wir sind für die Form, für die Zeichnung, für Charaktere. Was soll uns die Nacht, wo die Formen in dem Lichtschein schwimmen?“ — Zugestanden: doch hier seht und lernet: daß die Mahlerey außer dem plastischen noch einen andern Charakter hat, nämlich den der Farbengebung: durch richtige Kenntniß der Beleuchtung, des Lichtes und Schattens, der Uebergänge, des Tones und der Harmonie. Diese wirkt, so wie der Gesang zu den Worten des Dichters, auch bey leiserer Andeutung der Formen mit Zauberkraft auf Sinn und Gemüth. — In der Nacht findet sich der große Mahler ganz in seinem Element. In andern Theilen hat er Concurrenten; ja mancher überflügelt ihn in diesem und jenem. Aber in jenem Lichtzauber ist und bleibt er unübertroffen. —

Vergleichen man die Nacht mit dem Sebastian; so läßt sich vom letztern behaupten, daß die Form in demselben noch das Ueberwiegende sey; in der Nacht aber die mahlerische Wirkung als das Ueberwiegende vortrete. Hier kann nicht die Frage seyn, welches der beiden Bilder an sich höher stehe, sondern nur: welches im Sinne des Meisters den Vorzug behauptete? — Und hier läßt sich dreist antworten, daß es die Nacht war, denn hierin ist er seinem höchsten Bestreben am nächsten gekommen.

Doch um den Cyclus der Darstellungen zu vollenden, wenden wir unsern Blick von der Nacht zu dem heiligen Georg, das vierte der großen Altargemälde, das wir in der Reihe als das spätere setzten.

Der Mahler macht sich Aufgaben, wobey die Tendenz im voraus entschieden ist, wie z. B. in der Nacht,

wo das Trachten nach dem Effekt alle Kräfte des Meisters in Anspruch nahm. Anders ist es bey Gegenständen, wie bey dem heiligen Georg in Dresden, oder bey dem heiligen Hieronymus in Parma; zwey Gemälde, die der Zeit nach auf einer Linie stehen, und wobey eine freye offene Tagesbeleuchtung in der Helle der klarsten Luft jeden Gedanken an mahlerische Wirkung ausschloß. Weder das eine, noch das andere dieser Gemälde enthält ein Motiv, dem Mahlerischen die Form nachzusetzen, oder umgekehrt. — Aber wie mächtig ist des Künstlers Talent! — Gerade wo der Meister nur an Charaktere und schöne Formen zu denken scheint: gerade wo er alle Wissenschaft und Studien aufbietet, seine Figuren gehörig zu stellen, angenehm zu gruppiren, und die Köpfe gefällig zu wenden und zu beseelen, bringt er, wie durch einen geheimen Instinkt geleitet, auch jenes Colorit und jene Anmuth der malerischen Wirkung hinzu, wo das hohe Gelingen des einen das andere recht wahrhaft hervorhebt, und wodurch erst ein unvergleichliches Ganze hervortritt. — Wir gestehen, daß in beiden Beziehungen der Hieronymus in Parma uns immer als ein Wunder erschienen ist; und in Wahrheit auch nicht weniger der Georg in Dresden, wenn gleich im letztern Einiges unser Auge genirt. Wir wissen nämlich nicht: welche Bewandniß es mit dem untern Theile dieses Gemäldes hat. Ich meine im Vorgrunde jene dicken Schläuche von Engeln, mit ihren Bausbacken, Sperraugen, Großmäulern und Buschhaaren. Ist das Gemälde durch einen unglücklichen Restaurator verwaschen worden? Oder ist eher unser Vermuthen gegründet: der heilige Georg sey das Gemälde, wobey der Tod die Hand des Künstlers überraschte, um durch den Gegensatz des Vollendeten zu dem Unvollendeten, — erst Untermalten — Zeitgenossen und Nachkommen anschaulich fühlen zu lassen, welchen Verlust

die Kunst durch den schnellen Hingang eines solchen Hauptes erlitt? — (Coreggio ward, wie Raphael, in der Blüthe der Jahre der Kunst entzogen, dieser 37, und jener 40 Jahre alt). Nur der wundervolle Engel mit dem süßen Gesichte, der zur Seite des heiligen Geminianus die Kirche trägt, stehet vollendet da, um zu zeigen, was die andern Engel werden sollten.

Von den drey großen Figuren des heiligen Geminianus, Johann Baptist und Georg sey es genug gesagt, daß sie des Meisters würdig sind. Aber wer vermag zu der hochthronenden Maria und ihrem Sohne ohne Entzücken hinanzusehen, und zugleich auf den zu ihr aufblickenden Petrus Martyr? — nach welchem, als nach dem Hauptheiligen, das Gemälde früher benannt war. Den Namen Georg erhielt es erst später. — Wie sonderbar! Ein anderer würde den Augenpunkt in dem Gemälde höher angenommen haben, um die hohe Gestalt der thronenden Himmelskönigin desto würdiger hervorzuheben. Coreggio, seiner Meisterschaft bewußt, stellte sie in Verkürzung dar, Figur und Gesicht. Aber man betrachte die Süße des Mundes und jenes Auge, aus dem alle Gnaden auf den heroischen Märtyrer herabträufeln. Wer anders, als Coreggio, hätte je zwey Köpfe mit solcher Inbrunst himmlischer Liebe gemalt, — und zwar auf die tiefste blaue Luft, wie Claudius sie nie schöner gemalt hat? — Der heilige Georg verdient eben so sehr das Sterbebild des Coreggio zu seyn, als die Transfiguration das von Raphael. — Der Triumph der Kunst hat sich in beiden verklärt. —

Viel Herrliches bewundert der Beschauer in der Gallerie. Aber immer bleiben die Werke des Coreggio das erste und letzte. Von diesen trennet sich der Geist nicht; nie sättigt er sich in ihrer Ansicht. — Wie ein Zauber ziehen sie das Auge immer wieder auf's neue an. — Die

Gemälde des Coreggio allein würden die Dresdner Sammlung immer zu einer der ersten der Welt machen.

Coreggio zählte nicht wenige, die sich theils als Schüler, theils als Nachahmer an ihn anschlossen. Von seinen Zeitgenossen sind indessen nur wenige, von denen Werke in der Sammlung vorkommen. Francesco Mazzola, der Sohn des Filippo, gewöhnlich Parmigianino genannt, zeigt ein dem Coreggio verwandtes Talent. Ob er aber unter diesem Meister sich bildete, oder nur den Unterricht von Pierilario, seinem Onkel, empfing, läßt sich mit Sicherheit nicht ermitteln. Francesco ging in seinem zwanzigsten Jahre schon als ein fertiger Mahler nach Rom, noch ehe Coreggio in Parma seine großen Arbeiten der Kuppeln begann, und die in Rom verfertigten, so wie auch seine spätern Werke zeigen, daß er sich sehr viel von der Manier Raphael's angeeignet hat, so daß sein eigener Stil sich zwischen der Manier des Coreggio und der des Raphael hält. — Die Dresdner Sammlung bezeichnet drey Gemälde unter seinem Namen, wovon aber das eine, die thronende Madonna mit dem heiligen Franciscus und Sebastian zu hoch hängt, um die Aechtheit und den Werth sicher zu bestimmen. In einer andern Madonna, wo das Kind die eine Hand auf eine Kugel legend, mit der andern eine Rose hält, tritt der Stil des Meisters deutlich hervor, aber in keinem vorzüglichen Exemplar. Ausgezeichnet ist dagegen ein drittes Bild, die Madonna in der Glorie mit Johann dem Täufer, und dem heiligen Stephan, nach welchem das Gemälde den Namen führt. Das Helldunkel und die Haltung in der Art des Coreggio tritt hier hauptsächlich hervor.

Ausschließlich hielt sich an seinen Meister Coreggio ein Vetter des Francesco, der Girolamo Mazzola, und unter allen Schülern des großen Meisters ist

der Manier desselben keiner so nahe gekommen, als dieser. Man sieht seine Hauptwerke in Parma, für welche seine Vaterstadt er fast ausschließlich arbeitete. Er ist indessen mehr als ein glücklicher Nachahmer zu betrachten, und in Hinsicht des Talentes nicht mit seinem Vetter zu vergleichen. Ein schönes Bild von seiner Hand in der Sammlung ist der heilige Georg, welcher geharnischt zu den Füßen der Madonna kniet, und dem das Jesuskind eine goldene Kette um den Hals legt. Eine jugendliche Frau daneben hält den kleinen Johann, der auf das Jesuskind hindeutet. Die Gestalten, die Anmuth und der Ton sind augenscheinlich dem Coreggio nachgebildet, dessen Frische und Leben aber Girolamo nicht erreichte. Noch giebt es ein zweites Bild in der Sammlung, in dem Verzeichniss demselben Meister zugeschrieben, welches aber nach Vasari von einem Nachahmer des Coreggio, von Girolamo Carpi ist. Der Gegenstand ist in dem Verzeichniss nicht gehörig benannt. Das Bild stellt den Gott der Gelegenheit, und die Reue (Kairos und Metanoia) im Sinn der Alten vor. Girolamo hat hier hauptsächlich im Geiste eines andern Schülers von Coreggio, in dem des Bernardino Gatti gearbeitet. Leicht entschwindet der jugendliche Gott, und die zurückbleibende Reue erregt das Interesse einer schönen Büsserin.

Noch zählen wir hierher die Enthauptung des heiligen Paulus in Gegenwart des heiligen Petrus von Nicolò dell' Abbate. Nach Vasari war dieser Künstler mehr gewöhnt auf nassen Kalk, als in Oel zu mahlen, und jener betrachtet daher dies Gemälde als eine Seltenheit. Die Figur des Scharfrichters, der aus einem Gemälde des Coreggio entlehnt ist, veranlafte die Vermuthung, daß Nicolò zu den Schülern dieses Meisters gehört habe. Ist dies nicht der Fall, so nahm er wenigstens den Coreggio zum Vorbild. Doch zeigt das Gemälde in

Dresden mehr von der Art des Parmigianino, an den er sich während seines Aufenthaltes in Bologna anschließen mochte, wo noch eine Geburt Christi in Fresco vorhanden ist, die dem Nicolò besser gelang, als die in Oel gemalte Enthauptung des Paulus. —

D. Die Venezianer.

Glänzend ist die Reihe der Gemälde der venezianischen Meister in der hohen Blüthe dieser Schule. Zu bedauern ist aber, daß die Zahl der Gemälde der ältern Meister aus der zweiten Epoche so gering ist. In Venedig ward durch Antonello von Messina zuerst die Oelmahlerey eingeführt; und allerdings trug dies wesentlich bey, die venezianischen Meister des Zeitalters zu trefflichen Coloristen zu bilden. Die Vivarini, die Bellini, Carpaccio und Basaiti waren vorzügliche Meister, welche das Wesentliche beytrugen, den Charakter und die Tendenz der Schule durch schöne Colorirung zu begründen. Den entschiedensten Einfluß auf die Schule übte aber der langlebende Johann Bellini, ein Mann von einem seltenen Talent, und von hohem Eifer und Liebe, seine Lehren andern mitzutheilen. Von ihm gingen die Vornehmsten, als Giorgione und Tizian, aus, welche mit einer Schaar anderer trefflicher Meister nicht bloß Venedig, sondern auch alle bedeutenderen Städte des festen Landes unter der Oberherrschaft des heiligen Marcus verherrlichten.

Ich habe mir erlaubt, einige Gemälde, welche in der Sammlung unter andern Namen verzeichnet sind, der venezianischen Schule zu vindiziren, aber zugleich auch auf Hochgepriesenes aufmerksam zu machen, was nach meinem Urtheil nur geringe Beachtung verdient. Dann möch-

ten wir manches Falschgenannte wieder zu Ehren bringen. Wir beginnen unsere Bemerkungen über die Werke des Meisters, der vor allen andern an die Spitze gestellt zu werden verdient. Dieser ist:

Giorgione da Castellfranco: Der Stil dieses Schülers von Johann Bellini ist durchaus edel und groß, und, wie manches in seinen Werken zeigt, nach dem Antiken gerichtet. Seine Farbe hat etwas Ungemeines von Kraft, Wahrheit und Schmelz. Das Auge fühlt sein Fleisch, besonders in jugendlichen Gestalten, gleichsam elastisch an. Es scheint nicht mehr Fleisch, es ist es. Aber auch diesem großen Meister war nur ein kurzes Ziel des Lebens gesetzt. Er starb 34 Jahre alt. Selbst für seinen großen Mitschüler Tizian starb er zu früh; dieser hatte jetzt keinen Nebenbuhler mehr.

Für eine Arbeit des Giorgione gilt in der Sammlung der Grufs Jacobs und der Rachel, allerdings ein würdiges und schönes Werk, doch nicht in dem Grade, daß nicht auch ein anderer seiner Zeitgenossen Aehnliches hätte leisten können. Es zeigt nicht das Alterthümliche und das Große, mit dem die Idee des Patriarchalischen den Sinn anregt. Ein Palma und Pordenone könnte es eben so gut gemacht haben; und selbst würde die Arbeit nicht zu den Ausgezeichneten dieser Meister gehören.

Ferner wird diesem Meister zugeeignet eine Anbetung der Hirten; ganze Figuren in halber Lebensgröße: auch ein sehr gefälliges und wohlerhaltenes Gemälde. Aber die Art ist nicht die von Giorgione, und was für einen andern Meister als Hauptstück gelten mag, ist es nicht für Barbarelli. Wir halten dieses vortreffliche Gemälde von der Hand des Girolamo Savoldo, eines Brescianers, der um die Mitte des 16ten Jahrhunderts blühte.

Dagegen tragen wir kein Bedenken, eines der vor-

zöglichsten Werke in der Sammlung, das bis jetzt für Giulio Romano galt, als eine Arbeit des Giorgione anzusehen, und zwar als eine der besten, die er je machte. Man sieht, daß ich den Bocksfüßigen Satyr Marsyas meine, welcher den schönen Olympus auf der vielrohrigen Flöte unterrichtet. Die ganze Vorstellung ist von einer antiken Marmorgruppe entnommen, die mehrmal auf uns gekommen ist. Vermuthlich gab dies Nachahmen des Antiken die Veranlassung, das Gemälde dem Giulio zuzuschreiben. Aber wo wäre der treffliche Giulio je dazu gekommen, so wundervoll zu Coloriren? —

Man betrachte unsere Gruppe: — man besehe das Fleisch des Jünglings, und gestehe, daß die neuere Kunst nie etwas Natürlicheres und Kräftigeres hervor gebracht hat. Kaum läßt sich Adam und Eva desselben Meisters in Braunschweig damit vergleichen. Man betrachte die Lenden und den Bauch, ja jeden Theil der Figur: wo ist das Fettliche der Haut, und das Elastische des Fleisches je mit mehr Kraft und Verstand dargestellt worden? — Man vergleiche damit den wundervollen Sebastian des Coreggio, und man wird ausrufen, wie dort Euphranor: „dieser ward mit Rosen, jener aber mit Fleisch genährt.“

Man versäume aber auch nicht, die neben dem Jüngling sitzende Feuernatur des Satyr's zu betrachten, jene thierischmuskulöse, und derbe Gestalt, welche das Alterthum dieser Art Charakteren aneignete. So entbrannt und derb, wie die Zeichnung, ist auch das Colorit. Giorgione war der beste Zeichner der venezianischen Schule. Ohne Zweifel hatte er die antike Gruppe vor sich, aber er erreichte in der Zeichnung doch nicht die Feinheit des Originals. Besonders ging in die Gestalt des schönen Jünglings etwas von dem Schwerfälligen über, was das Naturmodell, nach welchem er mahlte, an sich haben mochte. Als Modell für den Satyr konnte ihm keines

besser dienen, als jene derben, von Sonne, Meerwasser und Wind gerötheten, Naturen der Gondolieri, die der Künstler täglich vor Augen hatte. — Auch das dabey weidende Schaf, die Kräuter und das Erdreich — wie vorzüglich! —

Das Vorzügliche, was in der Composition der Gruppe liegt, berühren wir nicht. Dies gehört dem alten Künstler, nicht dem neuern an. Wie lebendig ist der liebevolle Eifer des Lehrenden im Marsyas, und die gelehrige Einfalt in dem Olympus. Solches sind Vorzüge der Kunst bey den Alten, wovon in den besten Werken der Neuern nur Anklänge vorkommen. Giorgione suchte wenigstens als Mahler nicht zurück zu bleiben. Jetzt macht man es dem neuern Künstler zum Vorwurf, wenn er zu sehr den Antiken Formen nachgeht. Aber wie wir glauben, mit Unrecht. Nur muß der Mahler nicht den Stein vorstellen, sondern wie hier Giorgione that, Leben und Farbe in den Stein bringen. Was kann besser belehren, als das Antike, wenn man zugleich die Natur gehörig damit zu verbinden weiß? —

Tizian, der Mitschüler und Nebenbuhler des Giorgione, war mit ihm in demselben Jahre — 1477 — geboren; er überlebte aber ihn in voller Thätigkeit 65 Jahre. So trat bey den beiden großen Venezianern das Verhältniß ein, wie in Rom zwischen Raphael und Michelangelo, welcher letztere den erstern auch nahe ein halb Jahrhundert überlebte. In Rom überwältigte der Langlebende alles, und so geschah es auch in Venedig. Tizian bemeisterte sich des Platzes. Der Tod der beiden Frühverstorbenen waren für die gegenseitigen Schulen ein großer Verlust. In Rom und Toskana glaubte man mit Michelangeloischer Zeichnung alles zu fördern, und in Venedig bekam das Colorit die Oberhand über die Studien in der Zeichnung, und das Bedeutende in den Charakteren.

Tizian selbst blieb aber einem strengern Stil noch lange getreu, bis die leichtere Führung des Pinsels ihn fortrifs, und viele Bestellungen und der Beyfall ihm nicht ferner Zeit liefsen, die Studien zu seinen Werken gehörig vorzubereiten. Was kann man in Zeichnung und Charakter Vortrefflicheres sehen, als seinen Johann Baptist, jetzt im Museo, und seine Mariahimmelfahrt in der Kirche de' Frari zu Venedig? —

Auch Dresden hat Treffliches in dem besten Stil des Meisters aufzuweisen. Sein Cristo della Moneta ist nicht nur edel gedacht, sondern auch in Hinsicht der Farbe aufs Zarteste vollendet. Er malte dies Bild für den Herzog von Ferrara, und aus dem Hause Este ward es nach Dresden versetzt. Alles vereinigt sich in dem Kopf des Christus, Schmelz der Fleischtöne, zarte Behandlung des Haares und Bartes, Anmuth der Lippen, und das Glänzende des Auges mit der Milde des abweisenden Blickes. Trefflich ist der Gegensatz in dem schlaunen Pharisäer.

Zu den Prachtwerken des Meisters im spätern Stil gehört die heilige Familie und die stehende Frau mit den niedergeschlagenen Augen, und wo tiefer im Schatten stehend die Heiligen Hieronymus und Paulus erscheinen, die zum Gegensatz mit dem Pinsel mehr hingewischt, als gemalt sind. Die Frau im Mittellichte gehalten mildert das Schneidende des Gegensatzes, und bringt eine grofsartige Haltung in's ganze. Es sind hier nicht mehr die einzelnen Theile, sondern das Ganze, was das Auge anzieht. Zeichnung und Bedeutsamkeit sind der glänzenden Wirkung und der freyen Behandlung aufgeopfert. Kaum läfst sich denken: der Cristo della Moneta, und dies Gemälde seyen eines Pinsels. Aber so ändert sich im Gange der Jahre das Streben des Menschen. Zuerst ist reine Kunst das Ziel: aber Gelingen und Lob erregt Wagnisse, die Nebenbuhler fehlen, die Kritik schweigt. Nachdenken

und Studium macht Mühe, und hält auf; die Besteller treiben: — so verläßt sich der Meister auf erlangte Fertigkeit, und anstatt der Charaktere entsteht eine Farbens-
tafel. Aber Tizian war der erste, der die Farbenpracht zu diesem Grade steigerte. Man betrachte dieses Gemälde, vergleichend mit allem Vorzüglichem, was die Gallerie von andern Meistern Treffliches aufzuweisen hat: der Tizianische Pinsel und die Kraft seiner Farbe überstrahlt alles. Aber der tiefere Sinn hält nicht lange dabey aus. Er sehnt sich nach dem Bedeutenden. In unserm Gemälde ist die Farbe der Hauptzweck der Darstellung geworden, — die wahre Kunst betrachtet sie nur als Mittel.

Aber ist dieser Triumph der Farbe nicht was Herrliches, was Großes? — Allerdings! Der Beweis liegt schon darin, daß alle danach streben, und so wenige sie erreichen. Nichts ist so selten, wie ein großer Colorist. — Unser eigener Geschmack zieht das Auge immer vorzugsweise, und fast unwillkührlich nach schön colorirten Tafeln hin. Schade, daß der Eindruck verfliegt, wenn er nicht zugleich durch das Bedeutende und Geistvolle des Inhalts gefesselt wird. Bey Tizian war das Auffassen der eigenthümlichen Farbe der Gegenstände das vorragende Talent, so wie bey Coreggio das der Anmuth. Die Bildnisse von Tizian sprechen den Beschauer immer an, selbst wenn sie auch weniger gut gezeichnet sind. Und wenn bey andern Meistern, die Porträte gleichsam aus einem Farbentopfe gemalt zu seyn scheinen; so trifft Tizian immer die individuelle Farbe der Personen, die der Gegenstand seines Pinsels sind. Dadurch, möchte man behaupten, erscheinen die Porträte Tizian's wahrer, als sie wirklich sind. — Unter den Bildnissen, die man in der Sammlung diesem Meister zueignet, betrachte man hauptsächlich das von Pietro Aretino mit der Beyschrift und der Jahreszahl, und dann auch die heilige Familie,

milie, vor welcher Alphons der erste von Ferrara, seine Gemahlin und der Sohn verehrend stehen. Anderes, was das Verzeichniß noch dem großen Meister aneignet, glauben wir übergehen zu dürfen. — Doch, höre ich rufen, auch die ruhende Venus? — Ich antworte: wie es immer sey, auch die berühmte Venus. Es ist seltsam, wie manchmal ein Bild zu einem Ruf kommt. Hier sollen wir den Triumph des Tizianischen Pinsels bewundern: die Venus in Dresden soll nicht nur die Florentinische, sondern selbst die Danae — beide von demselben Meister — auslöschen. Woher eine solche Täuschung? Und wie läßt sich eine so lang anhaltende Täuschung denken in einer Sammlung, die täglich von Hunderten der verschiedensten Nationen gesehen wird. — Aber die Namen Venus und Tizian sind Zauberworte. Man bewundert schon, ehe man sieht; und wem etwa auch ein Zweifel aufstoßen könnte, der unterdrückt ihn, um nicht für einen Unkenner, oder gar einen Gefühllosen zu passiren. Wir haben aber kein Bedenken, das schlimmste Urtheil über uns ergehen zu lassen, indem wir diese vermeintliche Tizianische Venus als ein Werk unter dem Mittelmäßigen erklären, welches weit entfernt von Tizian zu seyn, nicht einmal zur Schule des großen Meisters gehört. Nichts deutet auf denselben hin, weder Charakter, noch Zeichnung, noch Nebenwerke. Und wer hätte je im Tizianischen Fleische grüne Tinten, und Halbschatten wahrgenommen? — Erst als die schöne Art zu Coloriren bey den Venezianern schon vorüber war, erst im 17ten Jahrhundert zur Zeit des Cavaliere Liberi kommt diese kalte, frostige, geist- und saftlose Manier das Fleisch zu mahlen zum Vorschein.

Uebrigens hat eine Sammlung, wie die Königliche in Dresden, nicht nöthig, mit Flitterstaat glänzen zu wollen. Sie besitzt des Aechten und Ausgezeichneten so viel, und

zwar von Tizian selbst, daß ein solches Gemälde ohne Nachtheil in den Ausschufs wandern kann.

Tizian war zwar nach dem Tode des Giorgione der Hauptmeister, doch hatte er mehrere mit gleichem Bestreben neben sich. Sebastian del Piombo, Lorenzo Lotto, Jacopo Palma, Cariani, Girolamo und Francesco Santacroce, Rumanini und Alessandro Moretto, Badile, Rocco Marconi und Pordenone — waren alles bedeutende Meister. Mehrere Namen dieser Liste kommen zwar im Verzeichniß der Gallerie nicht vor. Selbst der Namen des Fra Sebastian del Piombo fehlt.

Wir wagen es aber diesem trefflichen Künstler, der sich in seiner Jugend näher an Giorgione anschloß, ein Werk zuzuschreiben, das bis jetzt in der Sammlung für Bartolomeo von Bagnacavallo, einen ausgezeichneten Schüler Raphaels, galt. Das Gemälde stellt die Madonna in der Glorie mit Engeln umgeben vor, unten mit vier nebeneinander stehenden Heiligen, dem Geminianus, Petrus, Paulus und Antonius. Die Madonna ist augenscheinlich von Raphael entnommen, und dies ist wohl die Ursache, das Bild einem raphaelischen Schüler anzueignen. Aber wenn man sich erinnert, daß Sebastian früh nach Rom kam, sich eifrig an den Umgang Raphaels anschloß, und gern seinen Rath benutzte, wird man sich nicht wundern, raphaelische Figuren in seinen Werken aufgenommen zu finden. Er liefs sich dann nach dem Tode Raphaels auf eine ähnliche Weise von Michelangelo leiten, für welchen er ganze Compositionen colorirte, wie die bekannte Geißlung in S. Pietro in Montorio, um selbst mit der Transfiguration des Urbinate in derselben Kirche den Concurs zu bestehen. Sebastian galt immer für einen ausgezeichneten Coloristen, der schon vor seinem Aufenthalt in Rom Hauptwerke ge-

macht hatte, wie zu Treviso in dem Chore der Kirche S. Nicolò sein Hauptbild zeigt, das die Madonna auf dem Throne mit sechs Heiligen, dem Hieronymus, Thomas und Mauritius einerseits, und dem Ambrosius, Dominicus und Gregor dem Großen anderseits vorstellet, zugleich mit einem Engel auf den Stufen des Thrones, welcher die Laute spielt. In diesem Meisterwerke des Sebastian herrscht gerade jenes warme Colorit, welches man auch im Dresdner Bilde sieht. Aber die noch grössere Aehnlichkeit beider Gemälde bewährt sich in den unteretzten, etwas kurzen Figuren, wodurch sich der Mahler in den Werken eigener Erfindung kenntlich machte. Uebrigens gehören große Gemälde dieses Meisters zu den Seltenheiten, theils weil er sich viel mit dem Porträtmahlen, worin er ausgezeichnet war, beschäftigte, theils weil eine reiche Pfründe die er genoß, ihn aller Sorgen enthob, und er gerne gemächlich lebte.

Ein nicht weniger großer Meister war Gio. Antonio von Pordenone. Hier kommt nur ein Gemälde von ihm vor: Christus, der den Matthaeus zum Apostelamte ruft, in halben Figuren, ein zwar gutes Werk, was aber keine zureichende Idee von diesem kühnen und großen Coloristen giebt, obwohl er dieses Stück zu Ferrara, um mit dem Cristo della Moneta Tizian's zu concuriren gemacht zu haben scheint. Ein Höheres leistete er in der Ehebrecherin, welches Gemälde er auch in Ferrara für die Kirche S. Benedetto machte, und das in der letztern Zeit mit der Giustinianischen Sammlung nach Berlin gekommen ist. Merkwürdig ist es, daß die Franzosen dieses Bild dem Fra Sebastian del Piombo zuschrieben.

Ein weibliches Porträt, das der Catalog noch dem Pordenone zueignet, halten wir nicht von dem Meister.

Von Palma Vecchio enthält die Sammlung zwey Gemälde in halben Figuren, welche beide zu den schön-

sten Werken des Meisters gehören: das eine stellt drey jugendliche Figuren vor, die sich wie liebende Schwestern, oder als Grazien im venezianischen Stil zusammenhalten. Palma bediente sich der schönen Köpfe dieser Mädchen in seinen Gemälden sehr oft. Das andere stellt eine Madonna mit dem Kinde, dem Johann dem Täufer, und der heiligen Catharina vor, welche letztere fast die Anmuth der drey Grazien noch übertrifft. Noch legen wir dem trefflichen Meister ein drittes Gemälde bey, nämlich eine liegende Venus, welche jetzt für ein Werk des Alessandro Varotari gilt; aber mit Unrecht. Dieser Meister hat zwar noch eine angenehme, leicht erkennbare, Manier, aber nicht in der Art, um mit der des Palma Vecchio verglichen werden zu können. Jetzt nimmt diese vortrefflich gemalte Venus einen schlechten Platz an einem Pfeiler zwischen den Fenstern ein. Sie verdiente aber die Stelle, welche bis jetzt die Tizianische usurpirt hat.

Paris Bordone ist ein trefflicher Meister, welcher jedoch mit den vorgenannten in keiner Beziehung in die Schranken treten kann. Anfänglich hielt er sich zur Schule Tizians, dann aber nahm er die Werke des Giorgione mehr zu seinem Augenmerk. Er beobachtete eine große Reinlichkeit in der Behandlung, so daß seine Gemälde noch allgemein klar und frisch aussehen. Er ist indessen nicht immer derselbe. Sein Colorit ist nicht selten mehr klar, als kräftig. Die Farben haben nicht immer den erforderlichen Schmelz, und die Figuren in der Zeichnung sind nicht selten schwerfällig, indem er das Materielle seiner Modelle zu sehr nachahmte. Man sieht aber auch Werke, worin er gegen die besten Coloristen stehen kann, und manchmal überrascht er durch die Kühnheit seiner Compositionen, und eine große Sicherheit in der Zeichnung. Die Sammlung hat mehrere Werke dieses Meisters. Sein Apollo und seine Diana sind keine

Werke aus seiner besten Zeit. Besser ist die heilige Familie zugleich mit dem heiligen Hieronymus, und der heiligen Elisabeth. Dann möchten wir dem Meister noch ein Gemälde aneignen, was der Catalog Giulio Romano nennt, nämlich den Kampf Simson's mit den Philistern. Vergleichen man aber nur obenhin das Colorit dieses Gemäldes erstlich mit dem falschen Giulio Romano, nämlich dem Marsyas und Olympus, und dann mit dem ächten, der Madonna mit der Wanne; so bleibt es unbegreiflich, wie man nur einen Augenblick diese drey Gemälde von einer und derselben Hand halten konnte. Zwar ist in dem Kampfe des Simson einiges in der Composition und in der Zeichnung, das an Giulio erinnern kann; aber das Colorit ist ganz venezianisch, und zwar jenes von Paris Bordone. Indessen wollen wir nicht in Abrede seyn, daß während des Aufenthaltes des Giulio in Mantua Paris die Zeichnung von daher erhalten haben könnte.

Jacopo Tintoretto war ein geistreicher Mahler, der auch nur kurze Zeit in der Schule des Tizian weilend, sich ohne weitere Vorschule und ohne tiefere Studien in die Praktik warf, und so bey manchem Vortreflichen sich und die venezianische Schule zu schanden malte. Es giebt keinen Mahler, der dem Beschauer in die Länge, besonders bey seinen hochgepriesenen Werken in Venedig, so unausstehlich wird, wie Tintoretto. Er ist wirklich der Meister, welcher die Mahlerey zuerst als eine gemeine Dirne behandelte, und frech und schamlos die größten Flächen mit willkührlich zusammen gewürfelten Figuren besudelte. Dies fällt um so mehr auf, da in manchem sich wieder ein so herrliches Talent ausspricht, daß man sieht, was er hätte leisten können, wenn er in einer strengen Schule gezügelt worden wäre. Seine Bildnisse sind allgemein geistreich, und noch von viel Farbe;

und in die historischen Werke bringt er manchmal ein Helldunkel, und eine Harmonie, die hinreißt.

Von mehreren Gemälden dieses Meisters in der Gallerie läßt sich nicht viel sagen. Die Ehebrecherin gehört zu denjenigen, wo man ihn von der bessern Seite kennen lernt, so wie auch die Madonna in der Glorie mit vielen Engeln, unterwärts vier Heilige, und ein noch junger Mann in der Mitte, welcher der Donator zu seyn scheint. Von schwächlicher Färbung, und wie es scheint, eine Jugendarbeit ist der Parnass mit den Musen und den Grazien. In diesem Stil ist auch ein anderes, wo meistens nackte weibliche Figuren sich anschicken, eine Musik aufzuführen.

Am reichsten ist die Sammlung an größern Werken des Paolo Veronese. Groß in seiner Sphäre scheint Paolo unter seinem Meister Badile eine strengere Vor- schule gehabt zu haben, als Tintoretto unter Tizian. Man sieht leicht, daß beide Meister einer Zeit, und eines Strebens sind, aber Paolo blieb geregelter, und auch bey den größten Flächen, die er zu bedecken hatte, wußte er seinen Pinsel immer zu zügeln. Wenn man also sagen kann, daß die Kunst des Colorirens nach Tizian noch einen Schritt vorwärts ging, so gehört diese Ehre vornehmlich dem großen Veroneser. In dem schönen Fleischtone kam er zwar dem Tizian nicht gleich. Aber durch die Farbenpracht, wozu reiche Gewandungen viel beytrugen, durch eine klare und durchsichtige Behandlung der Schatten, und durch eine großartige Haltung und Harmonie brachte dieser Künstler eine solche Magie in seine Gemälde, daß er alle Meister der Schule überstrahlt. Zwar ist diese Magie nicht die stille, gemüthliche, innige und tiefe des Coreggio; die des Paolo ist breiter, in größern Massen, fast kühner, und man möchte beysetzen rauschender und freyer. — Nie hat sich die Farbenpracht

so verklärt, wie in Paolo von Verona. Wie große be-
 rauschende Symphonien stehen seine Gemälde auf dem
 Tuche: man glaubt den Vollklang der Instrumente zu hö-
 ren, wie in seiner Hochzeit zu Cana. Der Triumph der
 Farbengebung von dieser Seite fehlte noch der Schule.
 Dem Paolo gebührt hierin die Palme. Aber auch er
 malte zu viel und zu rasch. Zwar verfiel er nie in Su-
 deley; doch lassen sich seine ausgezeichneten Werke
 zählen.

Unter den vielen Gemälden, welche die Gallerie von
 Paolo hat (der Catalog bezeichnet derer nicht weniger
 als vierzehn), sind die Vorzüglichsten die Auffindung des
 Kindes Moses, und wo eine zahlreiche Familie die thro-
 nende Madonna mit Heiligen umgeben anbetend verehrt.
 Dann ist in Rücksicht des Tones im ganzen die Kreuztra-
 gung wundervoll. Theilweise erfreuen mich auch der
 Christus zu Emaus, die Anbetung der Könige, und die
 Hochzeit zu Cana. Doch denke man dabey nicht an je-
 nes Meisterwerk, welches ehemals den großen Saal zu
 S. Giorgio Maggiore in Venedig mit seinem Glanz erfüllte,
 und in Paris verblieben ist. Anderes gehört mehr zu den
 gewöhnlichen Arbeiten; doch nehmen wir aus die Venus
 mit dem Spiegel, welche der Catalog dem Tizian zu-
 schreibt, wahrscheinlich weil Paolo in diesem schönen
 Bilde dem Fleishton des Tizian nachging.

Nach so vielen ausgezeichneten Werken der größten
 Meister der Venezianischen Schule glauben wir anderes
 von weniger bedeutenden Künstlern, deren Werke jedoch
 auch in die Reihe einer historischen Gallerie gehören,
 ohne nähere Meldung übergehen zu dürfen. Von den
 drey Bassano kommt mehreres vor, worunter wir auf
 die Mariahimmelfahrt mit den Aposteln am Grabe von
 Francesco, und auf ein Porträt von Giacomo, wel-
 ches den Künstler selbst vorstellen soll, aufmerksam ma-

chen wollen. Von Leandro sieht man nichts Erhebliches, obwohl es sonst von diesem jüngern Bassano Werke giebt, worin er seinem Vorbilde, dem Paolo Veronese, sehr nahe kommt. Sehenswerth ist auch von Vincenzo Catena eine heilige Familie, umgeben von zwey Bischöfen, und zwey heiligen Frauen, und dann von Bonifazio die Erweckung des Lazarus. Ferner werfe man einen Blick auf die Judith mit dem Haupte des Holofernes, um eine Idee von der gefälligen Manier des Paduanino zu erhalten. Auch der jüngere Palma, wenn er sich nicht übereilte, war nicht ohne Anmuth, und schöne Farbe: man bemerke seine Darstellung der Maria im Tempel, und die Kreuzigung des heiligen Andreas. Von dem Genueser Strozzi sind die Esther vor dem Throne des Ahasverus knieend, und Rebecca, welche den Knechten Abraham's den Trunk reicht, verdienstliche Werke im venezianischen Stil. Unter den Nicht-Venezianern sind auch die Werke von Scarzellino von Ferrara zu merken, welcher die Manier des Paolo Veronese auf's Trefflichste nachahmte. Man sehe seine Flucht nach Aegypten und seine heilige Familie mit vier verehrenden Heiligen, zwey männlichen und zwey weiblichen. Nicht weniger artig ist eine andere heilige Familie, wo Maria sich mit Nähen, und Joseph mit dem Durchsägen eines Brettes beschäftigt, während das Jesuskind zusieht. Giuseppe Salviati, ein Florentiner, ergriff auch die venezianische Manier: von ihm ist ein von Engeln beweinter Leichnam Christi. Von mehreren Arbeiten, die von Alessandro Turchi vorhanden sind, bemerke man das Urtheil des Paris, und die Dreyeinigkeit, letztere auf Thonschiefer, auf welchen der Meister viel zu mahlen pflegte, der aber ein für die Farbe sehr ungünstiges Material ist. — Unbedeutender sind die Arbeiten des Carletto, Sohnes des Paolo Cagliari. Besser

zeigt sich manchmal Domenico Robusti, der Sohn des Tintoretto, von welchem die Susanna in dem Bade ist. Ein noch verdienstlicher Meister ist Muziano von Brescia, von dem aber hier nur ein vor dem Crucifix knieender Franciscus zu sehen ist, ein kleines Bild auf Kupfer. Bedeutender ist ein Gemälde von Polidoro Veneziano, welches die Heirath der heiligen Catharina vorstellt, wobey noch die Figur des Apostels Andreas zu sehen ist.

Späterhin erholt sich die venezianische Schule nicht wieder. Es giebt zwar noch eine Reihe von Meistern, von denen die Sammlung Werke aufbewahrt, allein von sehr geringem Verdienst. Wir werden sie in der Folge kurz berühren.

Die vierte Epoche der neuern Kunst.

Die Eklektiker und Naturalisten.

Gegen das Ende des 16ten Jahrhunderts zeigte sich gleichsam eine Auflösung der blühenden vier Grundschulen in Italien, so wie wir dasselbe auch von der niederländischen und deutschen Schule derselben Zeit bemerkt haben. Jetzt aber trat ein neues Streben ein. Einerseits kommen die Eklektiker an die Reihe, und anderseits die Naturalisten. Das Princip der erstern beschränkte sich auf die Nachahmung, wobey man aber nicht bloß einzelne Schulen, oder einzelne Meister berücksichtigte, sondern wobey man trachtete, alles zu vereinigen, was jede der vier Grundschulen Vorzügliches geleistet hatte. Man strebte nicht bloß nach dem Helldunkel der Lombarden, und dem Colorit der Venezianer, sondern auch nach der

Zeichnung, und dem Bedeutenden der Toscaner, und der Römer. In Bologna standen die Caracci an der Spitze dieses Strebens, und in Florenz hauptsächlich Cigoli.

Zu derselben Zeit entstanden auch die Naturalisten, welche, von aller Autorität der frühern Schulen absehend, vorgaben, nur die Natur zum Vorbild zu nehmen. Doch was diese die Natur nannten, war nur ein Theil derselben, und zwar der gemeinste und niedrigste; und damit es auch nicht das Aussehen haben möchte, daß sie in der Colorirung andere zum Vorbild nähmen; so wählten sie jene Beleuchtung, welche die auffallendsten Gegensätze von Licht und dunkel motivirte.

Jede dieser Schulen zählt eine Reihe berühmter Männer. Und die Dresdner Sammlung bewahrt manches Vorzügliche zur nähern Kenntniß der Manieren dieses Zeitalters. Nur an den florentinischen Eklektikern ist sie arm, aber desto reicher an denen von Bologna. Wir betrachten letztere zuerst.

Der Bedeutendste der drey Caracci, die hier an der Spitze stehen, ist Hannibal; auch sind dessen Werke die zahlreichsten. Von dem ältern, dem Ludovico, giebt es nur ein Bild, aber wenn gleich klein, von gefälligem Inhalte. Es stellt eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten vor: schöne Gruppierung, treffliche Landschaft, und liebliche Klarheit des Tones. Man könnte das Bildchen einen Albano in höherer Potenz nennen. Und hiernach könnte man urtheilen: Ludovico habe von Natur mehr Beruf gehabt, kleinere und angenehmere Gegenstände zu behandeln, als große Kirchenstücke, wo seine Zeichnung nicht immer ausreichte, und seine Farbengebung manchmal in's Düstere fiel. Doch bleiben uns auch größere Compositionen des Meisters in freundlicher Erinnerung. — Einen mit Dornen gekrönten Christus, den man dem Ludovico zuschreibt, erwähnen wir nicht nä-

her. Von Agostino, dem ältern Bruder des Hannibal, ist nichts vorhanden. Auch sind seine Gemälde selten, da er viel in Kupfer stach, und gerne der Gesellschaft lebte. Seine Communion des heiligen Hieronymus, ehemals in der Carthaus zu Bologna, und jetzt in der Accademia alda, bezeichnet aber hinreichend den trefflichen Meister. Dominichino, der später zu Rom denselben Gegenstand in einem berühmten Gemälde behandelte, läßt sich kaum damit vergleichen.

Die vielen Werke, welche von Hannibal in der Sammlung vorhanden sind, geben uns Gelegenheit, ausführlicher von den Studien des Künstlers zu sprechen, der für die meisten der Schule Vorgang und Muster war. Hannibal erscheint hier unter verschiedenen Gestalten: erstlich in drey grossen Gemälden, die gemacht sind, noch ehe er nach Rom kam. Das eine ist die Himmelfahrt der Maria, das andere der heilige Rochus der seine Erbüter an Arme spendet, und das dritte der Evangelist Lucas, der beschäftigt ist, das Bildniß der thronenden Maria zu entwerfen. Das letztere ist unter den dreyen das Hauptwerk, nach der Aufschrift im 23sten Jahre des Künstlers verfertigt. Die Nachahmung der Manier des Coreggio ist darin vorherrschend, und das Gelingen zeigt, wie begeistert damals der junge Künstler von den Werken des grossen Meisters war. Man kann dies Gemälde als die Frucht der Studien ansehen, welche Hannibal drey Jahre zuvor nach Coreggio in Parma mit so grosser Liebe zu machen angefangen hatte. Wer kennt nicht die Briefe, die er damals nach Hause schrieb? — In den zwey andern Gemälden, besonders im Rochus, ist die Coreggiosche Manier nicht mehr rein, sondern bereits mit der venezianischen des Paolo Veronese gemischt. Ich bemerke dies als etwas Auffallendes: in den angezeigten Briefen ersieht man, daß Hannibal da-

mals in Parma nur an Coreggio, und dann an Tizian dachte, und wie sehr er wünschte, nach Parma Venedig zu sehen, um dort die großen Werke Tizian's zu studiren. Diese Reise fand in der Folge wirklich statt. Aber kaum findet man in den uns bekannten Werken einen Anklang an die Arbeiten Tizian's, wohl aber starke Andeutungen in der Manier des Paolo. Hieraus läßt sich wahrnehmen, daß die Werke dieses Meisters mehr als die von Tizian ihn angesprochen haben müssen. Auch ist dies in dem Gemüthe eines Künstlers begreiflich, der von dem Studium des Coreggio zu den Venezianern übergeht. Ein durch Coreggio musicalisch gestimmtes Gemüth muß für den Accord und die Harmonie in den Farben besonders empfänglich seyn, und daher scheint es natürlich, daß Hannibal vorzugsweise von der Farbenpracht des Paolo angezogen und begeistert werden mußte. Es war freylich nicht jene feine, leise, gleichsam stille, Harmonie, die sich nur allmählig in das Gemüth einschleicht. Bey Paolo ist der Farbenzauber gewaltig und berauschend; er begeistert das Auge bey dem ersten Anblick, und reißt den Beschauer gleichsam wie im Taumel fort. Doch behielt in dem Gemüthe des Eklektikers die Tiefe des Coreggio über den Glanz des Paolo immer die Oberhand. Aber sehen wir weiter:

Später kam Hannibal nach Rom, und wie ihn da die Antiken, Michelangelo, und Raphael ansprachen, davon sehen wir die Beweise in den Frescogemälden des Palastes Farnese: der Triumph der eklektischen Schule. — Aus dieser Zeit sind ohne Zweifel zwey andere Gemälde des Meisters, das Brustbild des Heilands, und der Genius des Ruhms. Aber wie sonderbar! in diesen Werken sind die frühern Eindrücke von Coreggio und Paolo wie verwischt. Hannibal, unter jene großen Muster in Rom versetzt, fühlte jetzt, daß die Kunst außer der Farbe,

dem Helldunkel und der Harmonie noch andere Seiten habe, Ideal und Form. Je mehr unser Künstler nun in diesen Studien Fortschritte machte, desto mehr scheint er von Seiten des Mahlerischen wieder verloren zu haben. Nicht nur die Frescoarbeiten im Palast Farnese, sondern auch die letztgenannten zwey Dresdner Gemälde zeigen dies. Der Christuskopf trägt zwar nicht das hohe Ideal, welches wir in den Christusköpfen von Leonardo und Andrea del Sarto bewundern, aber es bleibt immer ein schöner Kopf, worin das Streben nach einem höhern Ideal hervorleuchtet; in Beziehung aber auf die Farbe findet sich keine Spur von dem frühern Anhang an Coreggio und Paolo. Das gleiche läßt sich vom Genius sagen: der Charakter ist ideal und nähert sich den antiken Formen, aber das Colorit ist kalt, und nähert sich dem Stein.

Noch eine Bemerkung: da Hannibal den Coreggio zum erstenmal in Parma sah, war ihm die heilige Caecilia von Raphael hart und holzig geworden. Aber der Genius Raphaels hat sich gerächt; später kam der Bologneser demüthig wieder auf die Fufsstapfen des großen Urbinate zurück. Indessen wenn gleich Rom den Hannibalin der Haupttendenz gleichsam umänderte; so geben doch andere allda verfertigte Arbeiten zu erkennen, daß er seine frühern Studien in der Lombardey und in Venedig nicht vergessen hatte. Wer kennt nicht seinen Gregorius in Verzückung mit Engeln umgeben, ehemals in der Kapelle Salviati zu S. Gregorio Magno, und dann den von der Mutter, dem Johann, dem heiligen Franz. und der Magdalena beweinten Leichnam Christi mit den beiden Engelchen auf dem Vorgrunde, ehemals in der Kirche S. Francesco a Ripa zu Rom? — In diesen beiden vorzüglichen Gemälden vereinigen sich seine frühern Studien mit den später gemachten aufs Herrlichste. Wir ha-

ben etwas länger bey den Werken des Hannibal verweilt, weil er wesentlich als das Haupt der eklektischen Schule anzusehen ist, und sein Beyspiel am klarsten zeigt, wohin das Studium und das Trachten der gesammten Schule ging. Hannibal erreichte natürlich als Nachahmer keines seiner Vorbilder, aber er vereinigte ihre verschiedenen Manieren auf eine treffliche Weise, und in höhern Grade, als irgend einer seiner Zeitgenossen.

In gleichem Sinne, wie Hannibal, studirten Dominichino, Guido, Albano, Guercino, Tiarini und Lanfranco, doch bey der Mischung der verschiedenen Manieren zeigt sich eine Vorneigung bald für diese, bald für jene der ältern Schulen. Auch die Schüler der genannten eklektischen Meister hielten nicht immer fest an der individuellen Manier derselben; auch sie gingen dem Mancherley nach, aber allgemein mit geringerm Erfolg. Wir werden hier den Faden solcher Studierweisen verfolgen, so viel die Werke in der Dresdner Sammlung uns es erlauben.

Von Guido Reni giebt es mehrere Arbeiten, wovon wir die Semiramis auf den Thron erhoben, die Madonna auf dem Throne mit verehrenden Heiligen, die Erscheinung Christi vor der Mutter, eine ruhende Venus, und das mit Dornen gekrönte Christushaupt nennen wollen. Auch bey diesem Meister unterscheidet man drey Manieren. In der frühern Zeit zeigt er noch viel Farbe zur Zeit, wo er in Bologna die Caecilia Raphaels studirte. Man erkennet sie besonders in seinen beiden Meisterwerken: dem heiligen Petrus und Paulus, jetzt in der großen Sammlung der Akademie in Mayland, und in dem Kindermorde in der academischen Sammlung zu Bologna. In Rom ergriff Guido die Manier des Michelangelo von Caravaggio, worin er einige vortreffliche Werke fertigte, wie die Martyr Petri. Er mäfsigte aber diese Ma-

nier schon bedeutend in dem Frescogemälde, die Horen vorstellend, in dem Gartenhaus Rospigliosi, und noch mehr in dem Altargemälde der Hauskapelle des päpstlichen Palastes auf Montecavallo, die Ankündigung vorstellend. Abgesehen von dem Adel der Hauptfiguren, herrscht in dem Chor der Engel ein Zauber von Helldunkel, weswegen ein Coreggio ihn beneiden möchte. Aber Guido hielt auch an dieser Manier nicht lange fest. Er wendete sich bald zu jener grauen, schwächlichen Färbungsweise, welche nur bey einem Mahler erträglich wird, der seinen Figuren so viel Adel zu geben wufste. Auch war er geschickt, die Uebergänge zu behandeln, und dadurch seine Figuren auf eine sehr gefällige Weise zu runden. Seine Venus in Dresden verdient in solcher Rücksicht, und auch der schönen Zeichnung halber unter seinen trefflichsten Werken genannt zu werden. Doch wird es Kenner geben, die das mit Dornen gekrönte Christushaupt seines Adels und seiner plastischen Rundung wegen noch vorziehen.

Von Guercino zählt die Sammlung nicht weniger als fünfzehn Stücke, und darunter vorzügliche. Auch dieser Meister hatte mehrere Manieren. Seine erste, und für uns weniger erfreuliche, ist die, wo er nach der Weise des M. A. da Caravaggio dem Effekt nachging: wie in seinem berühmten Bilde der Petronilla. Aber allmählig ging er hiervon ab, und hielt sich, wie Guido, an eine Art schwächere und graue Färbung. Dieser blieb aber das kräftige Talent des Meisters auch nicht lange getreu. Er wird lebendiger und farbiger im Fleische, malt glänzende Gewande, flieht starke Schatten. Das Helldunkel und wohlverstandene Uebergänge ersetzen ihre Stelle. In dieser Art ist die Beschneidung, ehemals in der Kirche Jesu und Maria zu Bologna, nach unserm Urtheil das edelste und schönste seiner Werke. Ausgezeichnete Ar-

beiten in dieser schönen Manier besaß ehemals auch die herzogliche Sammlung von Modena, ehe Buonaparte sie plündern liefs.

Unter den Gemälden des Guercino in Dresden gehört die Semiramis zur ersten Manier; zur dritten zählen wir den Tod der Clorinda, den beweinten Adonis, die sterbende Procris, und den beweinten Adonis noch einmal, alles trefflich gemalte Bilder; doch übertrifft sie Loth mit den Töchtern, und noch mehr die Allegorie, wo die Mahlerey für den alten Anacreon den schlafenden Amor abconterfeit.

An Gemälden des Francesco Albano ist die Sammlung nicht weniger reich. Der Meister enthielt sich gänzlich der Manier der Naturalisten, und hing dem Hannibal Caracci immer mehr an, als irgend einer seiner andern Schüler. Unter den Deckengemälden verdienen die Tageszeiten und die sieben Wochentage, oder Planeten im Hause Verospi zu Rom besondere Beachtung. Sein Genius leitete ihn aber hauptsächlich zur Verfertigung kleinerer Gemälde; und anmuthige Gegenstände mit ländlichen Gründen gelangen ihm vorzüglich. Seine Anordnung ist gefällig und leicht; nur wiederholt er sich zu oft in seinen Figuren. Die Gestalt, die dort als Venus dient, erscheint hier als Madonna, und seine gefälligen Knaben sind hier Engel und dort Amorinen. Sein Ton ist mehr klar als pikant; überhaupt fehlt Wärme und Helldunkel. In der Gallerie zu Dresden schienen uns zu den bessern zu gehören: der Sieg des Amor, die Geburt Christi mit den anbetenden Engeln, und noch einmal der ähnliche Gegenstand, ferner die Schöpfung der Eva, und dann Adam und Eva, die aus dem Paradiese verstoßen werden. — So angenehm aber die Manier dieses Meisters auch ist; so hat doch seine Grazie zu wenig Tiefe; sie schwebt nur auf der Oberfläche. Die kleinern Gemälde
dieses

dieses Meisters wurden schon während seines Lebens sehr gesucht. Er beschäftigte deswegen viele Schüler; daher die vielen Repliken, und daher der bedeutende Unterschied seiner Gemälde in Hinsicht der Ausführung.

Die wenigen Gemälde von Lanfranco und Leonello Spada sind nicht bedeutend. Sehenswürdiger ist Angelica und Medor von Tiarini, und ein schönes Talent spricht aus zwey Gemälden des Pietro Facini, das eine die Heirath der heiligen Catharina, und das andere den ähnlichen Gegenstand, zugleich mit dem heiligen Franciscus vorstellend. Seine Manier hat sehr viel von der des Girolamo Mazzola, den er mehr als den Correggio selbst nachgeahmt zu haben scheint. Ein anderer berühmter Künstler der Caraccischen Schule ist Bartolomeo Schedone, der sich der Manier des Correggio hauptsächlich annäherte, doch nur mit einem beschränkten Talente. Die Sammlung besitzt von ihm nur eine heilige Familie, und dieses ist genug.

Ein Haupt der eklektischen Schule war Dominichino; aber man sieht sich vergeblich nach einem seiner Werke um, welche überhaupt in Gallerieen auſser Italien sehr selten erscheinen. Auch von seiner Schule kommt nichts vor, wenn wir den Nicolas Poussin ausnehmen, der sich sehr zu Dominichino hielt.

Dieser französische Meister, der den besten Theil seines Lebens in Rom zubrachte, studirte hauptsächlich die antiken Denkmäler und Raphael. Sein Hauptverdienst war daher die Composition, die er auf eine treffliche Weise mit der Perspektiv und Landschaft verband; aber die Färbung versagte seinem Talente, worin er immer grau und schwach blieb. Auch wagte er sich selten an Werke mit größern Figuren, weil er sich auch in der Zeichnung nicht stark genug fühlte. Die Sammlung besitzt von ihm mehrere Stücke, wovon wir die Anbetung

der Könige, und die Aussetzung des Kindes Moses für die bessern halten.

Zu den Eklektikern lassen sich auch die beiden Brüder Camillo, und Cesare Procaccini rechnen. Von dem erstern ist ein großes Gemälde vorhanden: Rochus, der die Pestkranken heilet; und von dem zweiten eine heilige Familie mit Engeln, worin er die Manier des Correggio nicht ohne Talent nachahmte. Camillo dagegen zeigt sich mehr correct und großartiger, obwohl er in dem Effekt gegen seinen Bruder zurücksteht.

Von den florentinischen Eklektikern als: von Cigoli, Cristoforo Allori, Bilivert, Passignano, Jacopo da Empoli, Aurelio Lomi, Jacopo Ligozzi, Vignali und andern hätten wir gerne Einiges gesehen. Aber nur von dem beliebten Schüler des letztern, dem Carlin Dolce sind drey Stücke vorhanden: die Herodias, das Haupt des Johannes tragend, die heilige Caecilia die Orgel spielend, und der Heiland, das Abendmahl einsetzend. Werke von Dolce dürfen nicht fehlen; es sind Lockvögel in jeder Gallerie. Die Wahl der Gegenstände, und die fleißige Schattenbehandlung sprechen das fromme Gemüth an.

Die Naturalisten.

Der Schule der Nachahmer stehen die Naturalisten, deren Streben wir bereits bezeichnet haben, gegenüber. Sie erleichterten sich ihre Manier dadurch, daß sie bey ihrem Naturstudium von allem Edeln und Idealen wegsahen und hauptsächlich nur niedere und gemeine Gegenstände berücksichtigten; zweitens daß sie nur auf solche Beleuchtungen ausgingen, wodurch allein grelle und schneidende Gegensätze von Licht und von Schatten motivirt wurden. Dadurch ersparten sie sich das feinere Studium

der Uebergänge und des Helldunkels. Auch die Perspective ward ihnen überflüssig, indem hinter ihren Figuren der Grund sogleich in's tiefste Dunkel trat. Die Neuheit und die Wirkung der Gemälde gewann indessen bald Anhänger, und selbst mehrere der eklektischen Schule konnten sich nicht erwehren, kürzere oder längere Zeit dieser Weise zu mahlen nachzuhängen, wie Guido, Guercino, Lanfranco, selbst Ludovico Caracci, Tiarini und andere.

Der Häuptling dieser Schule war Michelangelo da Caravaggio. Er hatte eifrige Anhänger aus allen Nationen, darunter Bart. Manfredi, Carlo Veneziano, Simon Vouet, Valentin, Hundhorst, Sandrart, v. Mander, Spagnoletto, Cav. Calabrese, Cozza, Massimo Stanzioni und andere. Auch von dieser Schule zählt Dresden nicht wenige Werke.

Von M. A. da Caravaggio ist unter fünf Gemälden das Bedeutendste: die Spieler, überhaupt eines seiner schönsten Werke, das in mancher Beziehung noch pikanter ist, als seine bekannten Spieler in dem Hause Barberini zu Rom.

Von Simon Vouet sieht man einen heiligen Ludwig, und von Valentin einen Violinspieler, dem ein Jüngling zuhört. Unter mehreren Stücken des Gerhard Hundhorst gehört der Zahnarzt unter die Vorzüglichern.

Von Spagnoletto giebt es eilf Gemälde: wer mag sie alle sehen? — Am meisten hat uns die ägyptische Maria angezogen; welche man mit dem Petrus im Gefängniß, und mit der Martyr des heiligen Bartholomäus des Cavaliere Calabrese vergleichen mag. Die einzelnen Werke von zwey andern Neapolitanern, dem Massimo Stanzione und Vaccaro übergehen wir.

Die fünfte Epoche.

Die sinkende Kunst.

Wir kommen jetzt zu Meistern, wo wir nur Anklänge an das Vorige finden. Es scheint, daß der Geist immer mehr altere, und schwächer werde. Im Venezianischen, in der Lombardey, im Toskanischen, in Rom und in Neapel zeigt sich dieselbe Abspannung, und die Manieren durchkreuzen sich so, daß es schwer seyn würde, die Verschiedenheit nach den verschiedenen Gegenden aufzufassen, oder was die bestimmte Manier dieser oder jener Gegend sey. Man schiffet ohne Magnet, und Leitstern. Das Dort ist hier, das Hüben ist Drüben. Hier und da bilden sich Gruppen. Einzelne stehen abgeschlossen da. Einige sind eine Art Eklektiker, aber nicht im Sinn der frühern, welche das Vortreffliche aus den vier Grundschulen aufnahmen, sondern solche, welche sich aus den Werken der eklektischen Schule, und aus der der Naturalisten eine eigene Manier bilden. Warum sollte man auch ferner die vier Grundschulen, einen Raphael, einen Leonardo, einen Tizian, oder Coreggio berücksichtigen? — Haben doch die Eklektiker schon das Vortrefflichste in ihren Werken vereinigt. Wer einen der letztern zum Vorbild nimmt, kann den rechten Weg nicht verfehlen. — Andere, die Geistreichern, ziehen die Fertigkeit allem übrigen vor. Große Flächen in Kirchen und Palästen mit eilendem Pinsel und einem bunten Farbungemengsel zu überdecken ist ihr Hauptbestreben. Doch genug von einem Zeitalter (von der Mitte des 17ten bis in die Mitte des 18ten Jahrhunderts), wo man nur selten auf Gegenstände stößt, wobey das Auge verweilen mag.

Wir wollen einen Ueberblick auf die Arbeiten werfen, welche die Gallerie aus dieser wenig erfreulichen Zeit anbietet.

Einige bleiben ihrem Vorbilde ziemlich getreu, wie Cagnacci, Simon da Pesaro und Gessi dem Guido; wie Giacinto Brandi dem Lanfranco, wie Antonio Triva dem Guercino, und Mola dem Albano. Auch Carlo Cignani und Franceschini folgen ihren Landsleuten, besonders der zartern aber kältlichen Manier des Albano.

Ferner hielten sich Andrea Sacchi, und Carlo Maratta und ihre Schüler theils an Dominichino, theils und hauptsächlich an Guido. Von Sacchi hat die Sammlung nichts aufzuweisen, wohl aber einige Mittelbilder von Maratta. Einiges Vorzügliche für die Zeit ist von einem Nachahmer desselben, von Francesco Trevisani, vorhanden, worunter sich die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten ausnimmt. In dem Sinne der Marattischen Schule arbeitete selbst noch der erst in der letzten Zeit des 18ten Jahrhunderts verstorbene Pompeo Battoni, von dem die Sammlung drey Gemälde bewahret, erstlich ein weniger genanntes, welches die drey Künste vorstelllet, und dann zwey andere, die jetzt noch häufig für Liebhaber copirt werden, die einzelnen Figuren des Johann Baptist, und der büssenden Magdalena vorstellend. Manchmal ist zwar Battoni etwas besser, als in seinen Dresdner Bildern; und vorzüglich paßt auf die letztern zwey das geistreiche Wort des Benefial in Hinsicht seines Colorits: „Seine Fleischpartien sähen theils wie gesotten, theils wie gebraten aus.“ Man betrachte hiernach die saft- und kraftlose Färbung der Magdalena, und wieder das braunerdigte Colorit des Johannes. —

Ein großer Namen in dieser Zeit der Verbildung ist Pietro von Cortona, der mit Leichtigkeit und mit einem

Anschein von Colorit große Flächen in Fresco bedeckte. Selten sind seine Staffeleygemälde erträglicher. Die Sammlung bewahrt ein Gemälde von ihm, und zwey von seinem Schüler *Ciro Ferri*.

Noch mehr verbreiteten diese leichtfertige Manier des *Cortona* die Neapolitaner, *Luca Giordano* an der Spitze, *Solimene* und *Conca*. Von den beiden erstern hat Dresden eine Schaar von Bildern, vom letztern jedoch nur eines. Es sey genug das Daseyn derselben erwähnt zu haben.

Nicht besser sind die Venezianer der Zeit, von denen Arbeiten in der Sammlung sind, als: *Celesti*, *Beluccci*, *Nogari*, *Pittoni*, *Ricci* und andern. Wer mag sie alle namhaft machen? — Eben so der Bologneser *Cav. Crespi*, dessen unerfreuliche Bilder eine ganze Reihe der besten Plätze einnehmen; eben so der Mayländer *Cav. Cairo*, und die Florentiner *Ficherelli*, *Luti* und *Gabbiani*. Man bedenke, daß solche schwachen Kunstprodukte, untermischt mit den vortrefflichsten Werken der ersten Talente des 16ten Jahrhunderts zusammenhängen.

Nachsichtsvoller verdient *Sassoferrata* — der nicht, wie der Catalog sagt, im J. 1550 starb, sondern von 1605 bis 1685 lebte — beurtheilt zu werden. Von ihm enthält die Sammlung zwey gefällige Bilder, eine Madonna in betender Stellung, und eine andere mit dem schlafenden Kinde auf dem Schoofs; wozu wir noch ein drittes fügen möchten, nämlich auch eine heilige Familie, wo Maria neben der Elisabeth sitzt und Joseph einen Laufwagen für das Kind herbeybringt: ein Gemälde das bisher — doch zweifelhaft — für *Andrea del Sarto* galt. Bekannt ist übrigens, daß *Sassoferrata* nicht selten seine Compositionen mit Figuren anderer Meister schmückte, oder auch im Stil älterer Mahler zu arbeiten versuchte,

wie in dem des Garofalo, des Andrea del Sarto, und selbst Raphaels. Solche Gemälde haben sich selbst als Originale in mehr als eine Sammlung eingeschlichen. Doch die Täuschung hebt sich in den Augen des Aufmerksamen bald. — In den eigenen Erfindungen ist der Meister nicht ohne Anmuth; doch nur schwach in der Zeichnung und Colorirung, über den Geist des Zeitalters konnte er sich nicht schwingen. Seine Arbeiten verfehlen indessen nie die Liebhaber anzuziehen; sie dürfen also nicht leicht in einer Sammlung fehlen, so wie Carlin Dolce, dessen pikante Schattenbehandlung er jedoch nie erreichte.

Flamländische, holländische und deutsche Meister der 4ten und 5ten Epoche: vom Anfange des 17ten bis in die Mitte des 18ten Jahrhunderts.

Wir wenden jetzt unsern Blick nach andern Gegenden außer Italien, wo die Kunst, früh einheimisch, sich zuerst in ihrer Vollkommenheit entwickelte, aber im 16ten Jahrhundert mit den Manieren der Italiener sich mischend, auch das Schicksal des Sinkens mit diesen theilte. Am Ende des 16ten und im Anfange des 17ten Jahrhunderts entstand daher auch hier, wie in Italien, ein neues Streben, welches besonders von Seite des Colorits sich erfreulicher zeigte, als in Italien, und über ein Jahrhundert glanzvoll fort dauerte. Die Zahl der Meister ist so groß, und sie sind in ihrem Bestreben von einander so abweichend und verschieden, daß sie nur nach Classen geordnet sich gehörig betrachten lassen. Kaum möchte es eine Sammlung, wie die in Dresden, geben, die eine solche vollständige Uebersicht der Meister, und ihrer Werke aus der angegebenen Zeit anböte.

Zuerst sey unsere Betrachtung derjenigen Classe von Meistern gewidmet, welche die historischen Gegenstände, und das Porträt in größern Gemälden behandeln. Hierzu gehören hauptsächlich zwey Schulen, die von Rubens, und die von Rembrandt.

Der erste, von Geburt ein Deutscher, aber durch Abstammung, Erziehung und Aufenthalt ein Niederländer, brachte in die Kunst diesseits der Alpen, welche, wie die italienische, immer unbedeutender wurde, ein neues Leben. Zeitgenosse der Eklektiker und der Naturalisten brachte Rubens einige Zeit in Italien zu, beflüßte sich allda der Nachahmung verschiedener Meister, selbst Raphael und Coreggio nicht ausgenommen, und schuf sich endlich aus der Manier des Michelangelo da Caravaggio, und aus der des Paolo Veronese eine eigene. Im Grunde blieb er immer nur ein Naturalist. Die Zeichnung vernachlässigte er nicht selten auf die empörendste Weise; vom Ideal sah er gänzlich ab, und nur selten tragen seine Gestalten den Schein des Edeln. Aber alles, was sich auf Farbe, Wirkung, und eine großartige Haltung bezieht, machte er sich in einem hohen Grade zu eigen, so daß er alle seines Zeitalters überbot, indem er sich hauptsächlich den großen Venezianern annäherte, oft die starken Schattenmassen der Naturalisten zu Hülfe nehmend. Manchmal beflüßte er sich einer gewissen Vollendung, sowohl im Porträt, als in kleinern historischen Stücken. Die Sammlung zeigt diesen Meister in einer Reihe von Gemälden gleichsam von allen Seiten, worin er sich auszeichnete, aber auch mit seinen ihm eigenen Nachlässigkeiten und Fehlern. Unter seinen kleinern Gemälden erwähnen wir eines seiner Vorzüglichsten, das Urtheil des Paris, und dann das jüngste Gericht; unter den größern seinen Neptun. Von den Bildnissen bewundern wir hauptsächlich die beiden Söhne

des Künstlers, woran die Vaterliebe mit weilender Hand arbeitete, und zwar mehr noch, als an all den schönen Porträten die man von seinen Frauen hat. Unter den Thierstücken sehe man seine Löwen- und Tigerjagd, und unter dem, was er Natürliches in der Landschaft vermochte, die magere Gebirgsgegend vom Escorial. Andere Kunstfreunde mögen noch anderes von ihm mit Vorliebe betrachten. Zur Bezeichnung des eigenthümlichen Talentes, und der eigenen Manier des Künstlers mögen unsere Hinweisungen genügen. — Mit Raphael gehört Rubens zu den fruchtbarsten Meistern, und auch in der Zahl der Schüler, die seiner Manier folgten, steht er dem großen Urbinaten nicht nach.

Anton van Dyck war einer der vornehmsten Schüler, sowohl im Porträt, als im Historischen. Im Bildnismahlen erlangte er den größten Ruf, wenn gleich er nur selten die Farbenpracht und das lebendige des Meisters erreichte. Unter einer größern Anzahl begnügen wir uns auf die drey Kinder Carl des 1sten von England aufmerksam zu machen; auch auf die Bildnisse des Königes selbst und seiner Gemahlin. Unter den historischen Werken scheint uns die Danae das preiswürdigste.

Von Jordaens, dem feurigsten und wildesten der Rubensschen Schule bemerke man die Vorstellung im Tempel, und nicht minder den verlornen Sohn. Aber das Gemälde, worin er sich besonders zu Hause zeigt, ist sein Diogenes. Doch genug von einem Meister, dem geniale Frechheit im Farbenauftrag mehr galt, als Mahlen. Er hat dies mit seinem Namensverwandten Luca Giordano gemein, doch mit dem Vorzug eines eigenthümlichen Humors, und einer effectvollen Färbung, wogegen der Neapolitaner nur als ein Decorationsmahler erscheint. Diese beiden stehen zu einander, wie Rubens und Pietro von Cortona.

Andere Schüler, von denen hier Werke vorkommen, sind Schut, der den Triumph Neptun's und der Amphitrite malte; Diepenbeck, der einen ähnlichen Gegenstand darstellte, Quellinus, von welchem zwey Gemälde vorkommen, die Heirath der Maria, und dann die Vermählung der heiligen Catharina.

Was Rubens für die flämische Schule war, war Rembrandt für die holländische. Beide Künstler waren verwandten Geistes, obwohl es nicht scheint, daß sie mit einander verkehrten. Auch Rembrandt trieb, so wie das Porträtmahlen, auch noch die historische Mahlerey. Nachahmung der gemeinen Natur, Vernachlässigung der Zeichnung, und das Streben nach Farbe, Helldunkel und Effect hat die Rembrandtsche Schule mit der von Rubens gemein. Rembrandt ist aber noch mehr Naturalist als der in den Schulen Italiens gebildete Rubens. Rembrandt ward alles, was er war, durch sich selbst. Und wenn gleich der Flämländer in vielen Beziehungen den Rang über den Holländer behauptet, so kann man doch dem Letztern den Vorzug in Behandlung des Helldunkels nicht streitig machen.

Die Sammlung ist reich an Gemälden Rembrandt's. In dem historischen Fache nennen wir als gelungen, das Fest des Assuerus, und die Grablegung Christi, und um ihn in der Auffassung mythischer Gegenstände zu beurtheilen sehe man die humoristische Darstellung vom Raube des Ganymedes. Unter den Bildnissen ist er selbst einzeln zweymal und ein drittes Mal zugleich mit seiner Frau vorhanden. Aber das Porträt seiner schönen Tochter behauptet den Vorzug.

Auch war die Schule Rembrandt's nicht minder zahlreich, als die von Rubens. Von mehreren, die seine Manier verfolgten, kommen in der Sammlung nicht unbedeutende Werke vor. Man sehe von Eckhout die Dar-

stellung im Tempel; von Ferdinand Bol: die Auffindung Mosis, die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, David's Briefübergabe an Urias, ein Hauptbild des Meisters, dann Jacob's Traum, und Joseph, der seinen Vater an Pharao vorstellt. Dem Gobaert Flink gehört die schöne Briefleserin am Fenster an, eines der pikantesten Gemälde der Schule; und von Breenberg ist: die Spendung Joseph's in den magern Jahren in Aegypten; von Drost: der dem Argus auflauernde Mercur, und der Unterricht; von Arend de Gelder der gebundene Christus dem Volke vorgestellt; von Pauditz mehrere Porträte, worunter Mann und Frau auf einer Tafel. Trefflich ist auch von Philipp de Koningh das eigene Bildniss. — Es ist nicht uninteressant, diese Werke der Schüler unter sich, und dann mit denen des Meisters zu vergleichen.

Wir gedenken hier eines andern Historienmahlers, des Gerard Lairesse aus Lüttich, weil wir ihm keine andere Stellung zu geben wissen. In der Composition läßt er sich am füglichsten mit Poussin vergleichen, so wie auch in der Wahl der Gegenstände. In der Ausführung und in der Farbe ist er zwar besser als Poussin, doch nicht mit den holländischen Meistern zu vergleichen, unter denen er lebte. Die Sammlung hat nur ein Gemälde von ihm aufzuweisen, den Apollo mit den Musen auf dem Parnass; und dies ist genug. Bekanntlich schrieb Lairesse Grundsätze und Regeln über die Kunst, die er in holländischer Sprache in zwey Bänden herausgab.

Ferner sey es uns erlaubt hier zwey spanische Meister zu nennen, von denen sich einzelne Bilder in der Sammlung finden, nämlich von Diego Velasquez ein männliches Bild, und von Murillo eine Madonna mit dem Kind, ein vorzüglich gut colorirtes Werk dieses Künstlers. Die Porträte des ersten erinnern viel an Rubens; die historischen Werke des zweiten aber an die

Manier des van Dyk. Beide waren ausgezeichnete Meister für die Zeit, und vielleicht die Vorzüglichsten, die Spanien je hatte. Indessen wer kann läugnen, daß in der neuesten Zeit die Werke dieser Mahler durch den Einfluß französischer Kunstrichter sehr überschätzt worden sind? *)

Neben den Schülern von Rubens und Rembrandt lebten andere, die sich hauptsächlich in dem Porträt auszeichneten, und hierin den besten genannter Schulen nichts nachgeben. Wir machen die Vorzüglichsten namhaft, von denen sich in der Sammlung Arbeiten befinden. Dahin gehören mehrere Bildnisse von Michael Mirevelt und seinem Sohn Peter. Weniger bedeutend sind die Bildnisse von Joh. Lievens, und von Cornelius van der Keulen; aber desto ausgezeichneter zwey von Bartolomaeus van der Helst, und zwey andere von Franz Hals. Auch lassen sich die von Jacob de Backer, und von D. van Tol nennen. Noch fügen wir die etwas spätern, die beiden Deutschen, Balthasar Denner und Seybold bey: die in der Vollendung wirklich etwas Wunderbares leisteten, man mag übrigens von der Mühseligkeit solcher Mahlereyen denken, was man will. Seybold jünger als Denner scheint die Manier vom letztern entnommen zu haben; aber er erreicht ihn nicht. Die Sammlung zählt von Denner nicht weniger als sechs, und von Seybold fünf Bildnisse. Diese beiden Porträtmahler machen eine eigene Classe. Alle Zufälligkeiten, mit denen de Heem einen Pfirsich, Veeninx das Gefieder, und Huysum eine Blume malte, sind

*) Man lese eine im J. 1828 erschienene Schrift eines Militairs, der sich nicht entblödet, alle diejenigen in Bann zu legen, welche seinen in Spanien aufgekauften Trödel, den er für gute Summen an deutsche Museen abzusetzen hoffte, nicht als Meisterwerke anerkennen wollten.

hier in dem menschlichen Gesichte dargestellt. Ein Exemplar von jedem dieser Meister sollte man in keiner grossen Sammlung vermissen. Ihre Arbeiten lehren anschaulich, dass Fleiss und Ausführung ihre Grenzen haben müssen, wenn die vorwaltende Technik nicht allen Geist erlödten soll.

Die Kleinmeister.

Der Wechsel religiöser Ansichten hatte die Kunst immer mehr beschränkt. Im Bunde mit der Religion ward dieselbe gross gezogen. Jetzt fing man an Kunstwerke als störend zu betrachten. Kirchen und Bethäuser sollten nur leere Wände darstellen. Selbst die Privatandacht sollte sich nicht mehr an den christlichen Gebilden früherer Zeit erbauen. Die Kunst, wenn sie nicht ganz aus der Gesellschaft der Menschen scheiden sollte, musste nun anfangen selbstständig zu werden, und sich Gegenstände schaffen, die an und für sich, ohne Beziehung auf ihren Inhalt, das Auge an sich ziehen und vergnügen möchten. Holland, siegreich aus seinen politischen und religiösen Kriegen hervorgehend, und durch Gewerbefleiss und Handel im Wohlstand, war es vorzüglich, das die Kunst nicht ganz entbehren wollte: und so entstanden die Kleinmeister. Man fing an, Täfelchen jeder Art, meistens von geringem Inhalt zu mahlen, und grösstentheils nur für häusliche Zierde. Die Werke der frühern Niederländer und Deutschen, gleich denen der Italiener, hatten immer einen hohen Ernst. Das Streben nach dem Idealen und dem Würdigen war ihr Zweck. Die Kunst sollte ihnen nie ein blosses Spiel seyn, und der Pinsel nicht durch gemeine und niedrige Gegenstände entweiht werden. Nur das Schöne, Würdige und Heilige sollte sich darstellen in wohl erdachten Formen und Charakteren, und mit all dem Zauber, den die Far-

ben zu geben vermögend sind. Die veränderten Zustände machten aber jetzt, daß sich auch die Kunst darnach bequemte, und sich zu dem Gemeinfasslichen des menschlichen Treibens herabließ. Da sie der Menschen Sinn nicht mehr erheben und erbauen sollte; so wollte sie wenigstens reizen und gefallen. — Die Kunst schuf sich auf diese Weise gleichsam eine neue Welt. Kein Gegenstand blieb unversucht, dem man durch die Darstellungsweise eine erfreuliche Seite abzugewinnen hoffte. — Und siehe: die Werke stehen und erfreuen jeden für die Kunst empfänglichen Sinn. Je weniger den Künstlern der Inhalt zu Hülfe kam, desto mehr mußten sie auf die Vollendung dessen denken, was man durch mannichfaltigen Farbenreiz zu bewirken vermochte.

Die Gegenstände sind gewöhnliche Auftritte des Bauern, des Soldaten und des niedern Stadtlebens. Seltener wird man in eine bessere Gesellschaft des bürgerlichen Lebens eingeführt. Zu diesem menschlichen Treiben des Alltagslebens gesellen sich die Thiere, doch weniger die wilden als die Hausthiere, und zwar von den Vierfüßigen bis zum Geflügel, bis zum Fisch und Krebs, bis zum Insekt auf der Blume herab. Manche halten sich bloß an das Leblose, an Früchte und Geräthschaften; andere bloß an die Darstellung architektonischer Gegenstände, und wieder andere bloß an ländliche und Seeaussichten. Nur die Natur und die Gegenstände, wie sie überall dem Auge erscheinen, sind der Inhalt der Gemälde, die wir jetzt zu betrachten haben.

Das Erfreuliche daran ist das individuelle Auffassen, die Treue und Wahrheit, die nette und reinliche Ausführung, das Aufmerken auf jeden Schein, auf jede Beleuchtung, wodurch die Gegenstände pikant, und harmonisch in der Farbe hervortreten. So wandert man mit inniger Lust

an den Täfelchen hin, selten dafs einmal eine etwas grössere Leinwand einen umfassendern Gegenstand aufnimmt.

Alle diese Classen von Mahlern sind eigentlich nur Naturalisten, aber nicht wie jene Italiener und andere in den Zeiten des Caravaggio, und der Rubensschen und Rembrandtischen Schulen, welche das Hohe und Heilige durch die Gemeinheit der Gestalten in das Niedrige herabziehen, sondern solche, welche niedrige Gegenstände durch den Zauber der Farbe, und durch individuelles Auffassen zum Erheblichen bringen.

1. Classe: *gesellschaftliche Gegenstände.*

Um die Fächer und die grosse Anzahl der Künstler desto füglicher zu übersehen, theilen wir dieselben in Classen ab. Wir betrachten in den ersten diejenigen, denen die menschliche Figur Hauptzweck ist: obwohl es in manchen Fällen schwer zu bestimmen ist, was als Hauptsache vorstehe: ob die Figur, oder die Thiere oder die Landschaft. Hierbey halten wir uns nicht auf, gesetzt auch, dafs das eine, oder das andere in eine nicht passende Classe gerückt werden sollte. Wir beginnen mit:

Gerard Dow, der, wenn gleich ein Schüler von Rembrandt, nur selten sich darauf einliess, etwas grössere Gegenstände darzustellen. Ein Drang zur Vollendung brachte ihn dahin, sich hauptsächlich nur in kleinern Stücken zu versuchen, und in der Beleuchtung, in der Farbe und in der Zartheit des Pinsels ging keiner je weiter als er. Man sieht indessen in den Sammlungen diesen Meister nicht selten. München hat eine Reihe seiner Hauptwerke; aber auch Dresden ist nicht arm. Wir nennen hiervon zwey seiner eigenen Bildnisse, den heiligen Hieronymus, die büssende Magdalena, den Schreibmeister; und unter den Effektstücken bey Kerzenlicht das

von dem Geliebten beleuchtete Mädchen und die Trinkerin. Dann wer bewundert nicht die niedliche Katze auf dem Fenstergesimse, und die noch niedrigere Darstellung einer silbernen Uhr? — Der Meister zeigte, daß auch der geringste Vorwurf im Bilde reizen kann.

Die Erscheinung der Gemälde von Gerard Dow war mit großem Beifall begleitet. Seine Arbeiten wurden mit Gold aufgewogen, wie die des Pyreicus bei den Alten, welcher auch niedrige Gegenstände behandelnd, doch den Ruhm mit den Größten theilte, weil er von Seite der Kunstaussführung nur Wenigen nachstand. — Es konnte also nicht fehlen, daß viele an Gerard Dow sich anschlossen, theils als Schüler, theils als Nachahmer.

Gleichzeitig malte Gerard Terburg, der mit G. Dow ein gleiches Streben nach zarter Vollendung hatte. Er malte Bildnisse und Gesellschaftstücke mit großem Beyfall, und besonders gelang ihm die Nachahmung glänzender Seidenstoffe. Er hatte keine Schüler; aber manche Anhänger von Dow verfehlten nicht, das Treffliche von Terburg in die Dowsche Manier mit hinüber zu nehmen. Die Sammlung zählt von ihm vier Stücke, wovon der Unterricht im Lautenspiel, und dann die Dame vom Rücken gesehen die beste Idee von seiner Manier geben.

Von den Schülern des G. Dow kommen einige der Manier des Meisters so nahe, daß es schwer wird, die Arbeiten zu unterscheiden. Man sehe die Garnwinderin, und den Heringbereiter von David van Tol, und den Einsiedler des Karl van Moor. Andere suchten ihm selbst den Rang abzulaufen, wie die Mieris, Vater und Sohn, Slingeland. Metz, und Netscher.

Franz Mieris, der Vater von Wilhelm, hat bey der hohen Vollendung fast noch etwas Anziehenderes als G. Dow, und ist in den Darstellungen mannichfaltiger, indem er zuweilen auch die Manieren anderer Trefflichen berück-

sichtigte, wie die des Hadrian van Ostade. Die Sammlung hat eine Reihe schöner Bilder von ihm. Vor allen betrachte man den wundervollen Effekt seines Kessel-flickers; dann die Werkstatt, wo er sitzend das Bildniß eines Herrn malt, und ein zweites Aehnliche, wo er mit dem Bilde einer Frau beschäftigt ist; ferner die Blumen-pflanzerin, den behaglichen Trinker, den Tabackschmaucher, der den Rauch aus der Thonpfeife von sich bläst, und das Mädchen am Putztisch mit dem Hündchen auf dem Schoofs, und mehreres andere.

Schon sehr abweichend vom Vater ist der Sohn Wilhelm Mieris. Zwar ist er ihm in der Vollendung ähnlich, aber er erreichte nicht die Schönheit des Tones und die Kraft des Vaters. Sein Pinsel hat etwas Seidenartiges und Gelecktes. Auch an den Werken dieses Meisters ist die Sammlung reich. Vortrefflich ist die Zigeunerin, welche der Catalog dem Vater zuschreibt, der Leyermann, dann der behaglich lebende Geiger, dem seine Hetäre ein Gläschen einschenkt, und der ähnliche Gegenstand des lustigen Leyermannes. In der jungen Dame am Putztisch hat der Künstler sich selbst übertroffen. Manchmal liefs er sich auch auf höhere Gegenstände ein. Man sehe von ihm die schlafende Venus, dann Anchises und Venus, und das festliche Leben des Bacchus und der Ariadne.

Von Peter Slingeland giebt es nur zwey Stücke: die Unterhaltung am Kamin, und die Spitzenklöpplerin, welcher eine Alte einen Hahn zum Kauf anbietet: letzteres ein Hauptwerk des Meisters, worin er dem G. Dow, und Fr. Mieris den Rang streitig macht. Aber im Ganzen hat die Manier von Slingeland zu viel Seidenartiges, und sein Ton ist nicht pikant genug. Er bildet eine Mittelart zwischen G. Dow, und dem jüngern Mieris.

Dagegen schuf Gabriel Metzu aus den Manieren des G. Dow, und Terburg eine eigene, die durch ei-

G

nen freyern Auftrag und größern Effekt, seinen beiden Lehrern, und seinen beiden Mitschülern Fr. Mieris und Slingeland den Rang streitig macht. Mehr als in den vier genannten Meistern liegt in seinen kleinen Gemälden eine gewisse Gröfsheit, die hauptsächlich auf seinem Pinsel und Art zu mahlen beruht. Seine schönen Gemälde in der Sammlung sind: die Zeche, der Tabackraucher am Kamin, und die Spitzenklöpplerin. Doch werden sie noch übertroffen: von dem Hahnverkäufer, der Wildprethändlerin, und dem Mädchen mit dem gerupften Huhn zwischen dem phlegmatischen Marktmanne und der einkaufenden Köchin. Dresden behauptet mit den Werken dieses Meisters einen Vorzug. Gabriel Metzu ward nicht alt, und seine Gemälde sind selten.

In gleichem Rang mit den Vorigen steht Caspar Netscher. In Heidelberg geboren bildete er sich in Holland nach G. Dow und Fr. Mieris, aber noch mehr nach Terburg, dem er in der Behandlung glänzender Stoffe gleich kam. Seinen Figuren wufste er eine gewisse Gröfsheit und Bedeutsamkeit zu geben, die ihn vortheilhaft unterscheidet.

Gemälde von seiner Hand in der Sammlung sind: zweymal das schöne Bildniß der Frau von Montespan, die Dame am Clavier, ein Gemälde, was man einen Terburg in höherer Potenz nennen kann. Mehr aber herrschet die Manier des Fr. Mieris: in der Singübung nach der Guitarre, und in der Haarordnerin. Seine vorzüglichsten Arbeiten jedoch sind: sein eigenes Bildniß, und die Kranke mit dem Doctor, letzteres vielleicht das Meisterwerk, das sein Pinsel je fertigte.

Gottfried Schalken, Schüler von G. Dow, ahmte seinen Meister hauptsächlich in den Lichteffecten nach, den er aber bey weitem nicht erreichte. Sein Feuer ist immer wässerig, nie Glut. Man vergleiche den Künstler,

der die Büste der Venus beleuchtet, und das Mädchen mit dem Ei. — Arnold van Boonen war ein vorzüglicher Schüler des Schalken, von dem in der Sammlung auch einige Arbeiten vorkommen.

Von Eglon van der Neer ist nur das Kniestück einer Dame vorhanden, die am Tische sitzend ihre Leyer stimmt. Desto reicher ist die Sammlung an Arbeiten seines Schülers:

Hadrian van der Werf: dieser war ein guter Zeichner, und behandelte hauptsächlich historische und mythische Gegenstände, mit dem Bestreben einer möglichst zarten Vollendung. — Er ist edel, und versteht die Anordnung. In solchen Beziehungen ist er den Genannten weit überlegen. Aber ihm fehlt es an Ton; die braunerdigen Schatten, und das graue elfenbeinerne Fleisch ist höchst mißfällig, und setzen den Künstler sehr in Nachtheil. Unter den Gesellschaftstücken sieht man den Meister mit seiner Familie und das Schachspiel; unter den mythischen Gegenständen: die Venus und Amor, und das Urtheil des Paris; unter den biblischen Geschichten: die Verkündigung, eine heilige Familie, eine büßende Magdalena, Loth mit seinen Töchtern, und Abraham, der die Hagar verstößt, ein Werk, das unter die Vorzüglichsten des Meisters gehört.

Unter den Schülern und Nachahmern des Had. v. d. Werf mag man von seinem Bruder Peter die Mäusefängerin, von Heinrich van Limborch die Venus und den Amor, und von Sperling aus Halle Pomona und Vertumnus vergleichen. — Hierzu mag man noch den Ernst Dietrich aus Weimar rechnen, der mit einem schönen Talent ausgerüstet sich besser in den Manieren anderer als in seiner eigenen gefiel. Hier meinen wir sein Gemälde, wo eine Mutter mit den Kindern am Bogenfenster ist, und ein Knabe sich im Seifenblasen übt.

Das Bild hat nicht den schönen Ton des G. Dow; aber es kann dem Wilh. Mieris den Rang streitig machen.

2. Classe: *Bambocciaden*.

Wir wenden uns zu einer von der vorigen etwas abweichenden Classe, an deren Spitze David Teniers und Hadrian Ostade stehen. Wenn jene dort mehr dem städtischen Treiben nachgingen; so finden wir uns hier mehr unter den Sitten, Geschäften, Belustigungen und Abendtheuerlichkeiten des Landvolkes, und Soldatenlebens. Dieser Geschmack an ländlichen Ergötzungen und Umtrieben hatte in den Niederlanden schon früher Eingang gefunden, besonders durch Peter Breughel, und seine zwey Söhne. Man sehe vom Vater die Bauernschlägerey über das Kartenspiel, und von dem Sohne Peter, genannt der Höllen-Breughel, die Versuchung des heiligen Antonius. Vom zweiten Sohn Johann ist die Gallerie mit Werken besäet.

David Teniers, Schüler seines Vaters, und des Hadrian Brouwer, dessen Genialität sich in dieser niedrigen Richtung hielt, zog sich durch den allgemeinen Beyfall, den man seinen Werken wiederfahren liefs, viele Nachahmer zu. Gleichzeitig mit ihm lebte Hadrian Ostade von Lübeck, der in Holland ansässig ähnliche Gegenstände zur Behandlung wählte. Diese beiden behaupten die Meisterschaft in der Classe. Und wenn die Werke des Teniers ihres kühnen leichten Striches wegen bewundert werden, so muß man dem Ostade den Vorzug in dem Helldunkel und in der Harmonie zugestehen.

Von dem Vater Teniers ist nur ein Bild vorhanden, ein Kirchenfest, worin er aber dem Sohne wenig nach-

giebt. Von Hadrian Brouwer giebt es mehrere, wovon wir die zwey Schlägereyen vorzugsweise nennen.

Von den 20 Stücken des jüngern Teniers bezeichnen wir als die erfreulichsten: den Zahnarzt, die Belustigung vor der Schenke, den Chemiker, die Bleiche, den Tanz vor der Dorfschenke und die Wachstube.

David Ryckaert steht in seinen zwey Bauernfamilien dem Teniers wenig nach. Er hatte einen Schüler Conzales Coques, der aber mehr in die vorige, als in diese Classe gehört. Die beiden Gemälde, Carl I. von England und seine Gemahlin vorstellend, geben aber keinen richtigen Begriff von seiner Manier, die hier grau und kalt ist. Wahrscheinlich mahlte er die beiden Bildnisse nicht nach der Natur, sondern copirte sie nach van Dyck.

Von dem genialen Trunkenboldt Johann Steen, einem Schüler von Brouwer, kommt nur ein Stück vor; eine Frau, die ihr Kind speiset.

Von Hadrian Ostade, dem Fürsten der Bambociaden-Mahler, sind zwar die Werke nicht in grosser Zahl vorhanden, aber hinreichend, um die Manier kennen zu lernen. Gewöhnlich mahlte er Bauernschenken mit Rauchern, Trinkern und Betrunknen, untermischt mit Weibern und Kindern. Die Sammlung besitzt zwey Meisterwerke dieser Art, und dann das Innere einer Bauernwohnung mit allen Arten Geräthschaften und Vieh. Aber vor allen andern zeichnet sich aus die Werkstatt des Künstlers selbst. — Von seinem vornehmsten Schüler Cornelius Dusart sehe man die wüthende Schlägerey beym Kartenspiel.

Von Peter van Laar, der zuerst den Geschmack an Vorstellungen solcher niedriger Gegenstände in Rom verbreitete, und zwar mit vielem Beyfall durch seine schöne Behandlung, fehlen die Werke auch nicht. Die

ganze Gattung ward dort unter dem Namen der Bambocciaden begriffen, eine Schimpfbenennung, um damit die Kunstprodukte niedrigen, unedeln, und bettelhaften Inhaltes zu bezeichnen. Nicht anders verhielt es sich bey den Alten. Diejenigen, welche wie Pyreicus, zuerst solche niedrige Gegenstände zum Vorschein brachten, heißen bei ihnen Rhyparographen. — Unter mehreren Gemälden der Sammlung von Peter de Laar mag: die Speisenaustheilung an der Klosterpforte: als dasjenige gelten, welches den Meister am besten charakterisirt, — dann die Strohütte, vor welcher ein Mann sich mit dem Schimmel beschäftigt. — Auch Johann Miel, der zugleich mit P. de Laar in Italien lebte, mahlte ähnliche Gegenstände, der zwar etwas grau in der Farbe, doch im Helldunkel den Vorzug behauptet. Man sehe zwey kleinere Gemälde von ihm, Hirten mit Vieh vorstellend. — Mehreres von Meistern dieser Classe wird der Kunstfreund selbst aufsuchen. Uebrigens läßt sich nicht läugnen, daß zu viel in dieser Gattung ermüdet.

3. Classe: *Thiermahlerey.*

Viele Mahler der Zeit beflissen sich besonders der Darstellung der Thiere. Allein da dabey zugleich auch menschliche Figuren und die Landschaft vorkommen, so läßt es nicht selten schwer, die Gattung, wozu ein Werk gehört zu bestimmen. In der Art giebt es Jagden, Reitergefechte, Viehmärkte, Hirten mit den Herden, Aufzüge, Ställe, ruhendes Vieh, wildes und zahmes. Es hat viel Erfreuliches, auch Gegenstände dieser Art mit Geist, Kenntnifs und Farbe behandelt zu sehen.

Zu den bekanntesten Thierstücken gehören die von Franz Snyders, wozu Rubens nicht selten, und seine

Schule die Figuren mahlten. Unter mehrern Stücken der Sammlung zeichnet sich die Schweinsjagd aus, wozu Jordaens die Figuren machte. Unter den Stücken von Snyder's, welche man wegen der Mannigfaltigkeit der vorkommenden Gegenstände Küchengemälde nennen kann, nennen wir als das vorzüglichste, worin Mirevelt das Mädchen mit dem Papagey mahlte. Man vergleiche auch die Bärenhetze, das Paradies, und noch andere Küchenstücke.

Von Carl Ruthart sind sehenswerth die beiden Stücke mit Hirschen, und die Bärenhetze.

Paul Potter, dessen Talent für Landschaft- und Thiermalerey sich schon in dem Jüngling entwickelte, ist ein Stern erster Gröfse, der aber bald unterging. Wir schätzen indessen seine Landschaft und sein Vieh nicht so viel, als das pikante seiner Beleuchtung, und die Harmonie, die er dem Ganzen in seinen Gemälden zu geben wufte. Von den drey Gemälden der Sammlung gehört aber gerade keines zu den Ausgezeichneten. Die Waldgegend mit den Figuren von van der Velde ist das beste.

Von den deutschen Mahlern Roos, welche die Thiermalerey mit der Landschaft verbanden, sind mehrere Stücke vorhanden. Sie waren geschickt, besonders Heinrich und Philipp, letzterer mehr unter dem Namen Rosa di Tivoli bekannt. Ihre Arbeiten können indessen in Hinsicht der Farbe weder mit Potter, noch mit andern Holländern verglichen werden. Man sehe von Heinrich die gebirgige Landschaft mit Ruinen, und verschiedenem Vieh im Vorgrunde, und von Philipp eine ähnliche Landschaft mit einem Wasserfall im Mittelgrunde, und im Vorgrund ein bepaktes Pferd mit dem Hirten. Anderes erwähnen wir nicht näher.

Von Philipp Wouvermann zählt die Sammlung an die 50 Stück. Man könnte hiermit einen Handel trei-

ben, besonders da keine große Verschiedenheit in der Manier dieses Meisters liegt, und er sich in dem trüben Silberton, wie in seinen Thieren und Figuren, immer wiederholt. Seine Arbeiten haben indessen etwas Eigenes und Gefälliges, was jeden Kunstfreund anspricht. Aber bey einem Meister von beschränktem Talente ist das zu viel eher mißfällig als vortheilhaft. Selbst sein Ruhm leidet darunter, indem die Theilnahme bey dem vielen Besehen des Gleichartigen stumpf wird. Fünf bis sechs Gemälde würden jeder großen Sammlung genügen. Wir würden für uns den Pferdemarkt, die Schmiede, die Schweinsjagd am See, die Rückkehr von der Falkenjagd, und den Halt am Wirthshause auswählen. — Andere mögen sich vorzugsweise anderes gefallen lassen.

Außer den Brüdern von Philipp Wouvermann gehören zu seinen Nachahmern: Johann van Hugtenburg, der gerne Reitergefechte malte, wovon die Sammlung nicht weniger als vier zählt; dann der deutsche Querfurt (man vergleiche den Halt der Jagenden vor einer Hütte); und Hans van Lin, von dem ein Reitergefecht zwischen Türken und andern Völkern unter den Mauern einer Festung eine sehenswerthe Arbeit ist.

Diesen reihen wir noch einen andern Mahler von Kriegsaufzügen an, obwohl er in der Art der Darstellung mit denselben nichts gemein hat; ich meine den prosaischen Anton van der Meulen, der für Ludwig XIV. die Feldzüge darstellte. Er strebte mehr das Landschaftliche, und das Figürliche mit Wahrheit aufzufassen, als einen pikanten mahlerischen Effekt in seine Werke zu bringen. Man vergleiche die Reise des Königes nach Arras, und die andere nach Fontainebleau. — Wer ein Freund der beiden Courtois ist, wird sich die Gemälde selbst aufsuchen. Wir empfehlen ein Schlachtgetümmel mit viel Pulverdampf und einem Reitergefecht im Mittelgrunde.

4. Classe: *Geflügel, Fische, Früchte, Blumen, und Stilleben überhaupt.*

Die Holländer hatten auch ihre Raphaels im Feder-
vieh. Wer verweilt nicht gern bei dem Hühnerhof des
Melchior Hondekoeter? — Hat man nicht das Ta-
lent: der Erste in der Figur zu seyn, der versuche es
dem Hondekoeter, oder Johann Weenix den Rang
streitig zu machen. Lieber der Erste in einer Alpenhütte,
als der Zweite in Rom zu seyn: sagte Caesar. — So
müßte eigentlich jeder Mahler und Dichter denken. Nur
nach der Palme der Erstheit und Vorzüglichkeit zu rin-
gen ist ehrenvoll. Gelingt es nicht in dem Stadium,
oder in der Pferdebahn; so bleibt noch das Ornithon und
der Hühnerhof. — Arbeitest du mit dem Geist eines Hon-
dekoeter; so wird Niemand an deinen Gemälden vor-
beygehen, ohne bey deinen Gluckhennen, bey deinem
Tyrannen Habicht, deinem Perlhuhn, deiner Wachtel,
dem Goldfasan, und dem schillernden Gefieder der schwim-
menden Ente mit Vergnügen und Lust verweilt zu ha-
ben. — Siehe hier die ruhende weiße Mutterhenne und
den Hahn, der mit Stolz über ihre Gesellschaft wachet,
und dort die ähnliche Familie, in welche der Stofsvogel
verheerend einbricht, und den aufgeregten Widerstand
des Schwächern verachtend, mit drohenden Blicken seinen
Raub unbarmherzig in die Klaue faßt.

Nicht weniger kunstreich und glänzend ist das Feder-
vieh und die kleine Jagd von Joh. Weenix. Aber er
malt nur für das Auge, nicht für den belebten Sinn. Der
Haase liegt entseelt auf dem Küchenbret zwischen Kraut-
köpfen; der Fasan ist an der Klaue aufgehangen. Ich
sehe unter Kesseln und Töpfen nur die Vorbereitung zu
einem Mahle, und nicht mehr das Sittliche im Leben und
in der Bewegung solcher Thiere. Trefflich, lieber Wee-

ninx! ist dein Stillleben gemalt; aber mehr ergötzt dein gegen die Hennen bellendes Hündlein. Jenes erweckt nur das Interesse einer schön gemalten Blume, durch dieses regst du den Geist an. — Einen geschickten Nebenbuhler hatte Weeninix in C. Lilienborgh. Sein Stillleben von todten Vögeln ist wundervoll nachgeahmt.

Wenden wir von den Federn unsern Blick zu den Früchten und Blumen. — Aber wo ist die Glycerion, die sie in Kränze flechte? wo der Pausias, der die Schöne mit den Kränzen zugleich darstelle? — Hier sehe ich de Heem und Mignon, dort Huysum und die Rachel Ruysch. Wem sollen wir den Vorzug geben? — Diese Künstler haben sich eine ruhige kleine Welt ausgesucht; sie sitzen wie Könige in ihrem Reich. Der Namen van Eyck und Raphael geht sie nichts an. Mögen diese noch so erhaben in ihren Sphären walten: das bekümmert sie nicht; wenn Raphael und van Eyck ihnen nur den Ruhm lassen: nicht so gut, wie sie, das Pelzige und Saftige des Pfirsiches, den Thau an jener reifen Traube, die würzige Reinheit jener Nelke, den Fettglanz der Tulpe und das Durchschimmernde des gefüllten Rheinweinglases gemalt zu haben. Freuet euch, Früchte- und Blumenmahler, jene Protogenes der neuern Mahlerey gestehen euch diesen Vorzug ein, und bewundern euere Frucht- und Blumenkränze, euere Schmetterlinge und kriechendes Gewürm, den Perlglanz euerer Muscheln, und den Saftglanz der frischgeöffneten Auster. Sie lassen euerm Apshoven, W. van Aelst, dem Lob des Herings von W. Kalf, dem Blumenstraufs und den Muscheln des M. van Osterwyck, dem Nachtschiff mit dem Hündlein, und der Katze, welche die Pastete wittert, volle Gerechtigkeit wiederfahren. Mit Vergnügen verweilen sie bey den niedlich geordneten Kränzen des Daniel Seghers, mit denen die in Relief gemalten

Madonnen geschmückt sind. Aber das Primat geben sie Dir, David de Heem, Dir, Abraham Mignon von Frankfurt, Dir, Rachel Ruysch, obwohl Du hier nur in einem Stücke erscheinst, und Dir, Johann Huysum, wenn gleich nur ein paar Sträusse hier deine seltene Geschicklichkeit im Reiche der Flora erweisen.

5. Classe: *Architektur.*

Schon um die Mitte des 16ten Jahrhunderts entstand die Architekturmahlerey als besondere Gattung. Joh. de Vries, Heinrich van Steenwyck, Peter Neefs, van Bassen und andere zeichneten sich in Darstellung des Innern von Kirchen aus. In der Sammlung ist die Hauptkirche zu Antwerpen ein wahres Meisterwerk von P. Neefs. Auch giebt es vier ähnliche Stücke von Heinrich Steenwyck von fast nicht geringerer Vortrefflichkeit. Etwas später trat Joh. Ghering auf. Das Innere seiner Basilica ist von einer Meisterhaftigkeit, welche selbst den P. Neefs nicht scheut.

Andere nahmen das Aeussere der Gebäude zum Gegenstand, und malten Architekturprospekte. Bekannt sind die mannigfaltigen Prospekte von Venedig, durch welche sich Canaletti berühmt machte. Früher schon fand aber Amsterdam, das neuere Venedig, einen Prospectivisten in Joh. van der Heyden, der durch höhere Wahrheit und Vollendung den Venezianer weit hinter sich zurückliess, und wogegen dieser nur als ein geschickter Décorationsmaler erscheint. Die Sammlung besitzt von Joh. van der Heyden vier Stücke: die gothische Kirche, das Nonnenkloster, und zwey andere Klosterprospekte. Alle vier sind so vollendet, dafs sie in ihrer Gattung ein Höchstes darstellen.

6. Classe: *Landschaften und Seestücke.*

Man würde Unrecht thun, zu sagen: die Italiener hätten die Landschaft vernachlässigt. Sie haben frühe schon schöne Versuche hierin gemacht, aber sie trieben das Landschaftmalen nicht als ein besonderes Fach, sondern bloß als Hintergründe für historische Darstellungen. Gelungene Versuche dieser Art nimmt man wahr in den Werken des Francia, Pietro Perugino, Domenico Grillandaio, und noch bessere in denen des Lorenzo di Credi, des Raphael und Coreggio. Ich rede nicht von Marco Basaiti, Tizian, den Bassano und andern Venezianern, deren landschaftliche Versuche bekannt sind. — Doch seyen wir gerecht: nicht den Italienern, sondern den Niederländern gehört auch hierin nicht bloß die Priorität, sondern auch das Vorzügliche. Die Brüder v. Eyck, und Hans Hemeling machten schon bewunderungswürdige landschaftliche Gründe; und Joachim Patenier und Heinrich Bles erhoben das Landschaftmalen schon zum eigenen Fach. Hiernach ergaben sich viele fast ausschließlich dem Landschaftmalen, wie Hans Bol, Balten, die Breughel, Grimmer, Molenaer, die Brill, R. Savary, Stalbent, Momper, Vinkeboom und andere. Den Landschaften dieser Zeit mangelt es aber wesentlich noch an zwey Dingen: an genügender Luftperspektiv, und an Ton. Ein unangenehmes grünliches Blau herrscht sehr oft durch das Ganze, nicht bloß in den Bäumen, sondern auch in der Luft. Erst Rubens brachte einen wahren, kräftigern und schönern Ton in die Landschaft.

Die beiden Brüder Brill waren es vorzüglich, die den Geschmack am Landschaftlichen in Rom verbreiteten. Hannibal Caracci, Dominichino, Albano beschäftigten sich schon auf eine gründliche Weise damit,

und zwey andere Bologneser machten das Landschaftmahlen zu ihrem Hauptfach, nämlich Francesco Grimaldi und Agostino Tassi: letzterer, der Meister des Lothringers Claudius Gelée. So ward dem Landschaftfach der Anstofs gegeben in Italien, wie diesseits der Alpen; und so erhoben sich sowohl hier, als dort die Reihen grosser Meister, welche dieses anmuthige Fach in allen Richtungen der Naturerscheinungen zur Vollkommenheit brachten, und zwar zu einer Zeit, wo die ernste Mahlerey, die historische, immer mehr verfiel.

Die Landschaftmahlerey theilt sich jetzt in zwey Richtungen, in die italienische, und in die eigentlich holländische: welche wir auch in der Darstellung getrennt halten müssen, wenn wir das Eigenthümliche jeder dieser Richtungen gehörig verfolgen wollen. An der Spitze der italienischen steht der treffliche Lothringer Claudius, und an der andern Rubens mit seinen Hauptschülern Joh. Wildens und Lucas van Uden.

Neben Claudius standen noch zwey andere Italiener, mit eigenen Richtungen, Caspar Dughet, und Salvator Rosa; aber keiner hatte eine bedeutende Schule. Alles folgt dem Claudius, und zwar waren die vornehmsten seiner Anhänger Holländer, welche in Italien studirten.

Nach diesen vorläufigen Notizen können wir nun die Meister und ihre Manieren näher in Betracht ziehen, welche die Sammlung im Landschaftlichen enthält.

Von den ältern Meistern, die gleichsam das Studium des Landschaftlichen erst vorbereiten, enthält die Sammlung eine bedeutende Anzahl, nicht nur um sich eine richtige Idee von den Manieren derselben im allgemeinen zu machen, sondern auch um sie unter einander zu vergleichen. Ausser den Arbeiten des alten Breughel und seines Sohnes Peter, sieht man von dem jüngern Sohne

Johann nicht weniger als 31 Gemälde, von Achtschellings giebt es zwey. Von Mathaeus Brill sehe man die zwey Baumprospekte, der eine mit einer Schweinsjagd, und der andere, wo der Heimzug des Tobias mit dem Engel vorgestellt ist. Hiermit lassen sich vier andere von dem jüngern Bruder, Paul Brill, vergleichen. Von Roland Savary giebt es gleichfalls vier Stücke, reich mit mancherley Thieren staffirt. Von David Vinkeboom ist der Gänseschlag, von Jodocus Momper eine gebirgige Gegend mit zwey Reitern im Vorgrunde, von Hadrian Stalbent eine Aussicht mit dem Urtheil des Marsyas, und von Alexander Kierings giebt es vier Stücke mit Waldung, welche viel von der Manier des Roland Savary haben.

Unter den Meistern, welche hauptsächlich nach Paul Brill in Rom die italienische Richtung nahmen, stehe voran:

Claudius aus Lothringen mit drey Gemälden, wovon zwey zu seinen stärksten gehören, vorzüglich das Seestück mit den Figuren des Acis und der Galatea. Das vorragende Talent dieses Meisters bestand in der Empfänglichkeit für den Naturreiz, besonders für schöne Morgen- und Abendbeleuchtungen. Man kann nicht sagen: dafs er irgend in einem Theil des Landschaftlichen sich besonders auszeichnete. Es ist das Ganze: die Schönheit der Farbe, die Harmonie und besonders der Ton, worin ihm kein anderer gleich kam. Die Art, wie er studirte, läfst sich schwer angeben. Prospektmahlerey war nicht sein Bestreben. Ueberall in seinen Landschaften ist die Idee vorherrschend, aber mit einer Wahrheit im Ganzen, als wenn die Natur nach einer bestimmten Aussicht copirt wäre. Nur gewahrt man, dafs er einen grofsen Vorrath von Studien nach der Natur vor sich haben mußte, deren er sich bey seinen Compositionen bediente, aber mit sol-

cher Freyheit, daß unter seinen Händen immer eine neue Landschaft hervorging, wobey alle Naturstudien, die ihm hierzu als Elemente dienten, gleichsam verwischt sind. Alles concentrirte sich bey ihm auf die Wahl der Beleuchtung, und auf die davon ausgehende Wirkung. Er hielt besonders die Klarheit der Morgenlüfte bis in die größten Fernen im Auge; dagegen sich seine Abende in warme Däfte verschleiern. Seltener läßt er vor seinen Augen etwas stärkeren Nebel aufsteigen, welche die Strahlen der auf- oder niedergehenden Sonne durchbrechen; aber wo dieses geschieht, ist die Anmuth des Effektes auf das Höchste gesteigert. Die Lüfte welche allen Gegenständen, nah und fern, den Ton geben, sind das Geheimniß und der Schlüssel zu dem eigenen Talent des großen Landschaftmahlers. Die Bäume und Baumgruppen wußte keiner so anmuthig in den verschiedenen Gründen zu vertheilen; die Wasser, — die Flüsse, die Landseen, wie das Meer, — beleben seine Landschaften wundersam. In den Gebäuden, meistens aus der Idee antiker Architektur entnommen, war er weniger glücklich, und was auffällt, von antiken Ruinen machte er geringen Gebrauch.

Gewöhnlich setzt man dem Claudius seine beiden Zeitgenossen, den Caspar Dughet und den Salvator Rosa, entgegen; aber in welchem Abstände! — Caspar, von dem nur eine mittelmäßige Arbeit vorhanden ist, zeigt nicht selten wohlgeordnete, und schön über einander hin sich bauende Gründe; er hat wohl verstandene Waldpartien, und seine Vorgründe und Waldwege gefallen oft durch ihre Natürlichkeit. Aber er hat keine Farbe und keinen Ton. Dabey ist sein Baumschlag wollig und immer derselbe. Von Salvator Rosa kommt kein Original, sondern nur eine Copie vor: eine rauhe felsigte Gegend mit Schmutzwasser und zerrissenen Bäumen, worin der Mahler sich immer wiederholt, so wie in seinem Die-

besgesindel, als Staffage. Dazu kommt ein trüber, wol-
kiger Himmel, wodurch selten ein Sonnenblick, eher noch
ein Wetterstrahl, blitzt. Indessen findet diese wilde Na-
turonsicht und freche Pinselbehandlung auch ihre Freunde,
und wir selbst können uns nicht immer erwehren, seinem
Talent und unwirthlichen Geiste unsere Bewunderung
zu zollen.

Wie gemüthlich spricht uns dagegen ein anderer Zeit-
genosse in Rom, Adam Elzheimer aus Frankfurt, mit
seinen kleinen Täfelchen an. Die Sammlung bewahrt
hiervon zwey mit lieblichen Staffagen, das eine mit der
Flucht nach Aegypten, und das andere den Joseph vor-
stellend, wie er von seinen Brüdern in den Brunnen ge-
senkt wird.

Nicht weniger erfreulich ist die große Anzahl der
Niederländer, die sich in Italien nach der Idee des Clau-
dius gebildet haben. Zuerst von den beiden Brüdern
Both: wovon sich Johann dem Ton des Claudius am
meisten genähert hat. Fünf Stücke zieren die Sammlung,
dem Inhalte und der Güte nach wenig verschieden, von
denen wir nur das mit den Kartenspielern, und das mit
der Baumgruppe im Vorgrunde nennen wollen. Von An-
dreas giebt es zwey Gemälde, wovon der Halt der Land-
kutsche vor dem Wirthshause auf der Anhöhe das treff-
lichste ist.

Von Nicolaus Berghem giebt es eine Reihe schö-
ner Gemälde. Seine Beleuchtung ist pikant; er malte
vortrefflich bewachsene Ruinen, und das Vieh. Bemer-
kenswerth ist hauptsächlich die größere Berglandschaft,
und eine kleinere, wo im Vorgrunde ein paar Weiber
einige Rinder treiben. — Wir bedauern, daß der Mangel
an Gemälden des trefflichen Hermann Svanvelt die
Vergleichung mit Berghem und den beiden Both nicht
zuläßt. —

Von

Von einem Nachahmer der Manier von Berghem, der Wilhelm Romeyn heisst, giebt ein Stück hinreichende Kenntniss.

Johann Asselyn, der etwas später in Rom studirte, gehört unter die vorragenden Meister, der manchmal die Ruinen eben so vortrefflich malte, als Berghem. Die Sammlung zeigt drey schöne Arbeiten von seiner Hand.

Johann Wynants strebt dem Berghem nach; er hat aber nicht die Kraft. Unter drey Gemälden vergleiche man die Waldgegend, eines der vorzüglichen Stücke des Meisters.

Anton Waterloo, obgleich er nie in Italien war, strebte doch der Manier der in Italien Gebildeten nach, besonders in der Heiterkeit des Tones, mit welchem er manchmal Kraft verbindet. Man vergleiche seinen Wasserfall, und ein größeres Stück mit einem Hirten und der Heerde im Vorgrunde.

Isac Moucheron, der in Italien studirte, kommt in einer Reihe von Gemälden vor. Aber bey aller Vorliebe, welche man für diesen Landschaftler haben mag, ist doch darin nur eine Art krankhafter Nachahmung von Both wahrzunehmen.

Nicht weniger vortreffliche Landschaftmahler in der italienischen Manier waren: Jacob van Artois, Pynaker, Carl du Jardin, Lingelbach aus Frankfurt, Joh. van der Meer, Hadrian van der Velde, Theodor van Bergen, Albert Kuyp. Von allen diesen sind Werke in der Sammlung, nur nicht von dem trefflichen Pynaker. Von Artois giebt es eine Landschaft mit weidendem Vieh im Vorgrunde, und von Carl du Jardin, einem Schüler des Berghem, drey kleine Bilder, wovon die Strohütte, vor welcher die Magd eine Ziege melkt, besonders artig ist. Johann van der

Meer hielt sich auch an die Manier von Berghem. Das Vieh, besonders das Wollige der Schafe, gelang ihm vorzüglich. Es ist aber nur ein kleines Bild von ihm vorhanden. Von Lingelbach, der sehr glücklich den Ton des Claudius nachahmte, ist ein etwas größeres Gemälde, ein Seehafen, zu sehen. Hadrian v. d. Velde, ein Schüler Wynants, erinnert viel an die Manier von Berghem. Unter fünf Gemälden vergleiche man die Belustigung auf dem Eise, und die Landschaft mit Ruinen, im Vorgrunde mit dem zeichnenden Mahler. Zu der Manier des Theodor hielt sich Dirk van Bergen, von dem die Sammlung vier nette Täfelchen zählt. Ausgezeichnet vor den Genannten war Albert Kuyp, von dessen pikanter Manier der Sonnenuntergang einen guten Begriff giebt. Man hat Gemälde von ihm, worin er in der Darstellung des Viehs und in der Beleuchtung dem Paul Potter wenig nachgiebt.

Wir kommen jetzt zu den Landschaftsmählern, welche mit Rubens, und seinen vornehmsten Schülern, Johan Wildens, und Lucas van Uden die holländische Richtung verfolgten, und wozu wir auch David Teniers in seinen Landschaften zählen müssen. Rubens verließ das Harte in der Farbe der ältern Meister; er wurde in jeder Beziehung wahrer, kräftiger, mehr transparent und lebendig, obwohl sein Ton nicht das Weiche und Angenehme der claudisch-italienischen Manier hat. Man vergleiche seine Schweinsjagd, seine Tiger- und Löwenlandschaft, und die magere Gebirgsgegend vom Escorial.

Lebhaft an Rubens erinnern: erstlich die Winterlandschaft von Johann Wildens, und die flachen und reichen Ferngründe des Lucas van Uden, besonders in der grossen, theils hügeligen, theils wasserreichen Landschaft, wozu Teniers die Figuren malte, und in mehreren andern. Auch von Teniers läßt sich in vielen

seiner bereits genannten Gemälde die ähnliche Manier wahrnehmen. Man vergleiche die Ansicht des Dorfes Schevelingen mit einem Theile der See. Auch Lucas Vorstermann in einem kleinen angenehmen Bildchen erinnert an den Meister. Es ist ein Rubens in Miniatura.

Noch mehr bezeichnen die holländische Manier: Albert Everdingen und seine Anhänger, die beiden Ruysdael, und Hobbema. Schade, daß vom letztern Meister kein Gemälde in der Sammlung ist, wie auch nicht von dem nicht minder großen Meister Johann Hackert. Alle diese Meister behandelten eine weniger erfreuliche Natur. Bäume und Gebäude sind ärmlicher, die Wasser mehr stehend, als fließend, der Himmel meistens umnebelt und grau. Alles beruht in der Art der Behandlung: besonders in jenen genialen Durchbrüchen von Beleuchtung, wodurch alles: das Erdreich, die grünenden Sumpfundgründe, die Wasser und Wässerchen, manchmal mit kleinen sprudelnden Fällen, die Baumstämme und das Laubwerk Haltung, Leben und Ton empfangen. Von vier Stücken des Everdingen vergleiche man die flache Landschaft mit den Mühlen, die Hirschjagd, und die Tannengründe. Von Salomon Ruysdael sehe man das Dorf mit der Windmühle, und ein anderes Dorf, wo in der Nähe eines Brunnens Reisende halten. Bedeutender ist sein Bruder Jacob, und eine Reihe von Arbeiten beurkunden das treffliche Talent dieses Landschafters. Jedes, was er machte, verdient gesehen und erwogen zu werden. Vortrefflich ist der Weg nach dem Dorfe, der Wasserfall, das Schloß von Bentheim; doch übertrifft er sich selbst bey weitem in der Jagd.

Arthur van der Neer ist anders als die Genannten, und man kann seine Manier eine Steigerung nennen. Kein anderer Meister war so glücklich in Nachteffekten. Mondlicht und Feuer beleuchten die niedern Gegenden,

und die großen Wasserflächen auf eine wunderbare Weise. Schön ist seine Abenddämmerung mit dem Vollmond; doch weit vorzüglicher die Nacht mit dem bewölkten Himmel, durch welchen der Vollmond bricht, die weite Ferne mit den mannigfaltigsten Gegenständen unsicher enthüllend, indem das Zitterlicht über die weite Wasserfläche Glanzstreifen bildet.

Auch die Manier des Johann van der Goyen ist ganz national; und wie Arthur malte er gerne breite Wasserflächen und niedrige Ufer, aber bey grauer Tagesbeleuchtung. Von den zwey Stücken in der Sammlung stellt das eine einen Fluß vor, der mit Schiffen belebt ist, und das andere einen gefrorenen See mit Schlitten und Schlittschuhläufern.

In Art und Wahl machen sich Herrmann Zachtleeven, und Johann Griffier bemerklich. Man könnte sie Miniaturmahler in der Landschaft nennen. Und da es solcher Meister nur zwey giebt, so können wir nicht in Abrede seyn, daß wir mit Wohlbehagen bey ihren Täfelchen verweilen. Nur überfüllt der Reichthum der Gegenstände das Auge so, daß man selten sich erinnert, was man gesehen hat. Die beiden Meister sind sich sehr ähnlich, obwohl Griffier bedeutend jünger ist, und in keinem Verhältniß mit Zachtleeven gestanden zu haben scheint. Die Menge Einzelheiten in ihren Ausichten und Gründen reizen indessen mehr, als das Ganze und der Ton. Die Sammlung ist fast zu reich an Werken von Zachtleeven. Man vergleiche die Weinlese, den Landsee, und die Aussicht von Utrecht, und von Griffier die Beschäftigung und das Leben am Fluß in einer Gebirgsgegend, und dann eine ähnliche Gegend mit dem Marktschreier.

Auch das unwirthbare Meer fand seine Darsteller, und zwar hauptsächlich von holländischen Meistern und

in diesem Zeitalter. Die Dresdner Sammlung enthält auch in dieser Gattung bedeutende Stücke.

Von Bonaventura Peters kommt ein Seehafen mit salutirenden Kriegsschiffen, und dann eine Ansicht von Schevelingen mit größern und kleinern Schiffen vor. Von dem weniger bekannten Bereesstraten sieht man zwey treffliche Arbeiten: einen Seesturm mit theils kämpfenden, theils gescheiterten Schiffen, und dann einen ruhigen Seeprospekt.

Von Simon de Vlieges kommt gleichfalls ein Seesturm mit gefährdeten Schiffen vor, und ein gefrorener See mit Schlittschuhläufern, und Schlitten, welche von Pferden gezogen über das Eis hingleiten. Simon war der Meister, der den jüngern Wilhelm van der Velde im Mahlen unterrichtete, so wie sein Vater in der Zeichnung. Von diesem Hauptmeister in der Marine ist kein Gemälde vorhanden. Von Abraham Stork sieht man den Hafen von Amsterdam mit großen und kleinen Fahrzeugen; die Stadt erscheint im Hintergrunde.

Von Ludolf Backhuysen aus Emden hat zwar die Sammlung auch nur ein Gemälde, aber ein vorzügliches, ein Seegefecht mit einem sinkenden Schiffe im Vorgrunde. Keiner wie Backhuysen studirte die See so gründlich, und stellte sie, in Ruhe und im Sturm, so wahr und lebendig dar.

Aus dieser Darstellung der holländischen Gemälde in jeder Gattung ergiebt sich, daß nur wenige Hauptmeister fehlen. Aber auch diese wenigen entbehrt man ungern in einer so vortrefflichen Sammlung. Leicht könnte sie sich vervollständigen. Sie hat die Mittel dazu, selbst ohne Geldauslagen. Nur verstehe sie sich zum Umtausch. Die Gallerie ist mit einigen Meistern so überschwemmt, daß

davon ein ansehnlicher Theil zu solchem Tauschhandel verwendet werden könnte. Manch andere grössere Sammlung möchte sich dazu verstehen, und Kunsthändler würden gegen Gebühren nicht verfehlen, solche Umtausche zu befördern. Man bringe uns einen Hobbema, einen Svanevelt, einen Pynaker, einen Wilhelm van der Velde: hier steht ein Berghem, ein Ruysdael, ein Both, ein Teniers, ein Wouwermans entgegen; und gegen einen Peter de Hooge auch ein Mieris, ein van der Werf. Selbst von denen, wovon zwar Exemplare vorhanden sind, aber gerade nicht von den stärksten, bringet das Bessere herbey. Wir wollen uns im Handel so billig finden, daß Euch der Tausch nicht gereuen soll. Zu einem solchen Handel kann sich eine Sammlung, wie die Dresdner, ohne Scheu verstehen, da sie durch Abgabe des Ueberflusses nichts verliert, und durch eine grössere Vervollständigung bedeutend gewinnt. Was wir hier in Rücksicht der holländischen Meister sagten, kann auch von den italienischen Meistern gelten. Warum sollte Dresden nicht einen Paolo Veronese, einen Guercino, gegen einen Luini, einen Dominichino abgeben? — Auch die Rubenssche Schule könnte manches entbehren.

Doch um noch einmal auf die Kleinmeister zurück zu kommen: nirgend genießt man dieselben so, wie in Holland selbst. Der Reisende in jenen Gegenden lernet erst an Ort und Stelle die Lust an diesen Meistern recht verstehen. Dort identificirt er sich mit denselben. Man sehe die Sammlungen im Haag und Amsterdam: man sehe die unendliche Liebe, mit welcher die Holländer jetzt noch an ihren Meistern hängen, und außer diesen fast nichts von Mahlerey sehen und wissen wollen. Es fällt anfänglich auf; aber sie haben Recht. Diesen ausschließlichen Sinn für das Nationale lernet der Fremde wirklich erst im Lande selbst begreifen. Italienische Gemälde er-

scheinen gegen diese holländische Farbenpracht wie verloren. Man mag jene wirklich kaum ansehen. Der Geist bleibt ganz auf jene Anmuth der Farbenbehandlung, und der mannichfaltigen Lichtwirkungen gespannt. Und die Natur! — Man muß sehen jene flachen, benebelten Seeufer, jenes Andrängen, jenes Ueberwerfen der Wellen, die Schiffe und Barken mit der vielfachen Thätigkeit der Fischer, Händler und Seeleute. Man muß sehen jene niedrigen Gegenden von Canälen durchschnitten, hier Sumpf und Waldstücke, dort grünende Wiesen mit Häusern, Häuschen und Hütten: das umher weidende Vieh; die Durchsichten, den bedeckten Himmel, die durch die Nebel und die Wolken durchbrechenden Sonnenblicke. Dann die Anlage ihrer Städte, die Bauart und zahllosen Brücken. Man muß sehen das freye, ungezwungene Treiben des Volks, das sich seit einem Jahrhundert nur wenig modernisirt hat. Ueberall liegen die Vorbilder zu den Gemälden jener Meister vor Augen, und in ihnen findet man überall dieselbe Welt wieder: eine Welt im kleinen, wie im Gukkasten dargestellt. — Bey einer solchen Angewöhnung des Sehens verlieren sich nothwendig alle höhere Ansichten der Kunst. Ihr Ernst bezeugt sich nie, als etwa im Bildniss eines stattlichen Bürgermeisters, einer Schützengilde, eines Seehelden, oder in einer Versammlung von Doctoren. An's Grose, an's Ideale, an's Schöne, an's Leidenschaftliche, denkt der Sinn nicht. Man durchsieht ganze Sammlungen und Cabinette, alles ist heiter und erfreulich. Aber von Zeichnung, von Formen, vom Nackten, vom Gewänderwurf, vom Antiken, und Raphaelischen fällt nie die Rede; — dagegen desto mehr von der Feinheit und Freyheit des Pinsels, vom Tokiren, vom Schmelz der Farben, von gesparten Lichtern, von Abschattungen, Streiflichtern und Widerschein, von Frische des Tons, von der Klarheit und Har-

monie der Farben. Man spricht von dem schillernden Glanz des Gefieders, von dem Glatt- und Wasserglanze der Seidenstoffe, von der Sammtweiche, dem weichlichen Fettglanze der Wolle, vom Scheuerglanze der erzenen Geschirre, dem Durchscheine gläserner Gefäße, vom Baumschlage, vom Glanzfelle des ruhenden Viehs, dem Sammt der grünenden Wiese, dem Zitterlicht des Sumpfes, vom Wellenschlage und Wasserstaub, der Haltung der Schiffe im Sturm, vom Busen geschwellter Segel u. s. w. Man vergißt die Natürlichkeit und die Flecken des alten Gemäuers, und den Schlagschatten nicht, welcher die großen Lichtflächen bricht. So bleibt der Geist anhaltend mit der kleinlichen Technik der Kunst beschäftigt; und tritt man aus den Kunstkabinetten wieder in's Freye; so ist der Blick auf die Gegenstände und die Erscheinungen gerichtet, welche den Künstlern zum Vorbilde dienten. Man mustert jetzt nach den Bildern die Natur, wie man vorher nach der Natur die Gemälde gemustert hat. Das Volk und sein Treiben wird dem Fremden jetzt vielfach merkwürdig. Menschen und Thiere haben Fülle und Farbe, aber etwas Schweres in den Formen, was sich auch in den Zügen, Geberden und Bewegungen offenbaret. All dies ging in die Gemälde über, zugleich mit jener heitern Lust, welche das Wohlbehagen erzeugt. Tiefes Studium und einen Sinn höherer Sphäre gewahrt man eigentlich in solchen Täfelchen nie, — aber Fleiß und sinnliches Auffassen der Alltagserscheinungen. Der Meister giebt dem Lehrling keine andere Schule, als die der Pinselführung und der Farbe; das Uebrige wird der eigenen Neigung überlassen, und so begreift man: wie die Meister, vereinzelt durch Holland — der in seinem Garten, zwischen Blumen und dem Hühnerhof, der auf dem Dorfe, der im Wirthshause, leben konnte. Die Vorbilder, die er bedurfte und nachahmte, hatte er

zur Stelle um sich. So war das Treiben der Kunst mehr eine Lust, als eine Anstrengung, mehr ein Farbenspiel, als eine Darstellung strenger Formen und Charaktere. Aber wer freuet sich nicht, wenn man bedenkt, daß während der Zeit, wo die historische Mahlerey in Italien immer mehr verfiel, und in ein theatralisches Tapetenwesen ausartete, in Holland jene vielfältigen niedern Gattungen entstanden, welche Talent und Fleiß zu Werken erhoben, die durch den Reiz der Farbe und Vollendung immer die Lust und die Bewunderung der Kunstfreunde sind, und bleiben werden. —

Wir haben in der vorstehenden Uebersicht die Schätze der Dresdner Sammlung ungefähr in der Ordnung aufgeführt, wie sie nach Zeit und Art zusammen gehören, und wie unser Wunsch ist, daß die Stücke geordnet und aufgestellt seyn möchten. Jetzt bleibt es, theils wegen der Trennung der Gegenstände, die zusammen gehören, theils der baulichen Einrichtungen wegen, höchst mühsam sich einen Begriff von dem Umfang und dem Werth der Sammlung zu machen. Man kann zwar nicht in Abrede seyn: der Bau der Gallerie habe etwas Würdiges und Großartiges (den gewöhnlichen Zugang ausgenommen). Man bewegt sich gemächlich in den großen, breiten, von allen Seiten mit hohen Fenstern erleuchteten Gängen. Aber wer die Gemälde sehen will, fühlt sich vielfach im Nachtheil. Dort hängen die Bilder, die man näher sehen möchte, zu hoch, so daß sie das Auge nicht abreichen kann. Hier durchkreuzen sich die verschiedenen Lichter so, daß man vergeblich einen Standpunkt sucht, eine günstige Beleuchtung für dies und jenes Gemälde zu finden. Will man ein Licht verdecken, oder eines öffnen;

so wird dadurch nicht nur der Mitsehende gestört, sondern auch die vielfältig umher copirenden Künstler. — Manches nicht Passende bey der Aufstellung mag auch die Liebe zur Symmetrie bewirkt haben; manches wohl auch, daß die schönern Bilder sich dem Auge nur in gewissen Entfernungen darstellen, damit man so allmählig durch das Mittelmäßige wieder auf das Vorzügliche geleitet werde.

Allein hierin scheinen nicht die leitenden Gesetze zu liegen, wonach Gallerien zweckmässig angelegt, und die Gemälde geordnet werden sollen. Der Freund der Kunst wünscht nicht nur das Ganze leichter zu übersehen, sondern auch sich über das Einzelne gründlich zu belehren. Hiernach wird wesentlich eine Anordnung nach Epochen, Schulen und Gattungen erfordert. Dann vermeide man die Höhen, worin Gemälde sich nicht mehr gehörig ausnehmen, und dabey suche man so viel möglich geschlossene Lichter, doch nicht etwa solche, wo die Gemälde von unten aufwärts erleuchtet werden. Auch sey das Licht nicht so hoch, daß es wie in einen Kellerraum fällt, oder wodurch gar spielende Widerscheine verursacht werden.

Um Hinderliches wegzuräumen, und das Rechte nach Wunsch zu treffen, scheint es vor allem nöthig, anstatt langer Gallerien, oder unermesslich großer Säle kleinere Säle, oder größere Zimmer hinter und neben einander anzulegen, wobey man mit einem, höchstens zwey Lichtern ausreicht, einen Raum hell genug zu erleuchten. Dergleichen mäßige Räume in Länge und Breite bedürfen dann auch nur jener Höhe, welche passend für die Ansicht der Gemälde auch in baulicher Rücksicht ein gutes Verhältniß gewährt.

In der Gallerie zu Dresden liesse sich nach unserm Dafürhalten mit verhältnismässig geringen Unkosten sehr

vieles bessern, nämlich durch Errichtung von Scheidewänden zwischen je einem oder zwey Fenstern, denn wer weiß nicht, daß die Gemälde sich auf Scheidewänden am besten ausnehmen, und nicht dem Lichte geradeüber, wie es durchaus der Fall in der Dresdner Sammlung ist. Dies wäre aber nicht der einzige Vortheil; man gewönne dadurch auch sehr viel an Raum: und so könnten die Gemälde nicht nur gemächlicher aufgehangen werden, sondern auch von jener Höhe herabkommen, wo das Auge sie jetzt nicht erreicht. Doch sey es genug mit der Andeutung einer solchen baulichen Abänderung.

Eine so reiche und vorzügliche Sammlung, wie die in Dresden, das schönste Denkmal der sächsischen Fürsten, verdient hauptsächlich die Aufmerksamkeit des Kunstfreundes. Und wenn wir uns erlaubten, eines und das andere anzudeuten, was für die Sammlung vortheilhafter seyn möchte; so ist es geschehen in der Hoffnung, daß unter einer wohlgesinnten und verständigen Vorsteherchaft wirklich eine zweckmäßsigere Anordnung statt finden dürfte.

N a c h s c h r i f t.

Man hat seit lange anerkannt, daß es sehr vortheilhaft für die Sammlung in Dresden seyn würde, wenn man dem größern Theil der Gemälde eine Auffrischung — man erlaube uns dieses Wort — angedeihen liesse. Bey jeder bedeutenden Sammlung sollte nebst den andern Aufsehern immer auch ein geschickter Restaurator verpflichtet seyn. Es ist das Schicksal alles Schönen, daß die Zeit, wenn auch nur langsam, nachtheilig darauf einwirkt. Dies ist besonders der Fall mit Gemälden. Wärme

und Kälte, und feuchte Luft üben ihren Einfluß, besonders nachtheilig ist es aber, wenn Gemälde viel bewegt, von einer Stelle zur andern gebracht, oder sogar transportirt werden müssen. Bey Holzbildern treten die Bretter aus den Fugen, sie werfen sich, der Wurm setzt ihnen zu, und die Tafeln werden morsch. Nicht selten leidet der Kreidengrund durch theilweises ablösen, und indem sich die Farben blasenartig heben. Gemälde auf Leinwand sind wieder andern Nachtheilen unterworfen. Die Leinwand zieht von nicht ganz trocknen Wänden an der Rückseite Feuchtigkeit an, sie fängt an zu stocken, und dadurch werden die Farben und die Firnisse nicht selten alterirt. Doch wer könnte alle die Fälle aufzählen, welche nachtheilig auf die Gemälde einwirken. Wer vermag den lästigen Staub abzuhalten, und denselben immer sorgsam von der Oberfläche der Gemälde wegzufächeln, daß er sich nicht einfrisst, und den Gehalt der Farben trübt? —

So fühlte man auch die Nothwendigkeit einer Reinigung der Gemälde in Dresden, und daß man nicht länger säumen müßte, den Zustand so fortdauern zu lassen. Aber die Schwierigkeit in solchen Fällen ist meistens, erfahrene, geschickte, sorgsame und gewissenhafte Männer aufzufinden, die einer solchen Arbeit gewachsen sind. Wer sich in ähnlicher Lage befand, der weiß, wie schwierig geprüfte Leute hierfür auszumitteln sind. Zwar däucht sich jeder ein Restaurator, der gelindere und stärkere Putzmittel, Oele, Leime und Firnisse kennt, eine neue Leinwand unterzulegen weiß, oder gar gelernt hat, wie man es anzufangen habe, das morsche, vom Wurme zerfressene Holz von der Farbenfläche gänzlich abzulösen, und auf eine Leinwand zu übertragen; der endlich versteht mit Farben und Pinsel umzugehen. Man glaubt nicht, wie weit die Keckheit, Anmaßung, die Einbildung und

Selbsttäuschung in solchen Dingen geht, besonders wenn noch Gewissenslosigkeit hinzu kommt.

Allerdings muß der Restaurator auch ein erfahrener Mahler seyn; aber fast noch schwieriger ist es, ein Gemälde gehörig zu reinigen, als den gehörigen Gebrauch der Farben zur gründlichen Wiederherstellung der beschädigten Theile zu kennen. Ich sage, zu reinigen, das heißt: den Schmutz, erhärtete Firnisse, und alte Retouchen gehörig aufzulösen, oder sonst auf die mildeste Weise zu entfernen, — ohne die gesunden Theile anzugreifen, und durch zu starke Putzmittel, durch zu starkes Reiben, oder durch ungeschickten Gebrauch des Messers bey dem Abkratzen der härtesten Stellen den jungfräulichen Theilen eines Gemäldes nicht zu schaden, und besonders die feinen Velaturen der Originale nicht wegzuwischen. — Doch ich versteige mich, über Dinge zu sprechen, die nur für das Forum des wahren Technikers gehören, und worüber ich mir keine entscheidende Stimme anmaßse. Zwar mußte ich bey vielen solchen Prozessen gegenwärtig seyn, und mitsehen und mitprüfen. Fast giebt es keinen Krankheitszustand, der nicht vorgekommen wäre, und bey dessen Prüfung und Kurart ich nicht Zeuge seyn sollte.

Leicht denket man sich, daß hier die Charletane am wenigsten fehlen, welche mit Geheimnißkrämerey die Sache behandeln wollen. Man hüte und warte einen edeln Kranken noch so aufmerksam, so zeigt sich nicht selten spät erst die Verschlimmerung; und glücklich, wenn man noch bey Zeiten dazwischen treten kann, den gänzlichen Ruin aufzuhalten. Aber auch ein edler Genuß ist es, einen großen Kranken genesen und gerettet zu sehen; und ich muß bekennen, daß ich dies Vergnügen unter schwierigen Verhältnissen nicht selten gehabt habe; doch dies manchmal erst nach Recitiven, besonders bey Holzbil-

dern, wo die Tafeln aufs neue reißen, oder die Farben sich heben. —

Doch wir wollen über Dresden sprechen. Die Nothwendigkeit fühlend, daß etwas für die Auffrischung der Gallerie geschehen müsse, hat man keine Unkosten gespart, einen Mann von vielem Rufe aus der Ferne kommen zu lassen. Palmaroli versuchte seine Künste an mehreren der vornehmsten Werke, und es hat seitdem nicht an Künstlern und Kennern gefehlt, die darüber ihre Meinung lobend und tadelnd aussprachen. Vielleicht erwartet man auch ein Wort hierüber von meiner Seite zu hören, in der Ueberzeugung, daß mein Urtheil, wenn gleich nicht entscheidend, doch unpartheyisch genug seyn werde, nichts Unwahres zu schreiben. — Ich bedauere indessen gestehen zu müssen, daß bey meinem jetzigen Daseyn in Dresden ich weder gute Gelegenheit hatte, noch mir die Zeit abmüßigen konnte, genau auf ein Examen solcher Restaurationen einzugehen. Nach dem Effekt zu urtheilen scheinen mir manche Bilder durch das Handanlegen des Palmaroli viel gewonnen zu haben. Dazu rechne ich hauptsächlich die Nacht, auch den Sebastian, und dann das Porträt von Coreggio. Doch scheint da bey nichts vorgenommen zu seyn, als die Abnahme des alten trübenden Firnisses, und das Geben eines neuen. Dasselbe ging auch mit dem Franciscus desselben Meisters vor; aber der neue Firnis scheint bey diesem weniger glücklich gegeben. Er hat zu viel Glanz und ist gläsern. Dann hätte das Gemälde an einzelnen Stellen wirklich einer Reinigung bedurft, wie an den Haarpartien des Johannes, welche jetzt unangenehmer lassen, als früher.

Auch die Madonna von S. Sisto kann ich nicht nach genauerer Ansicht, sondern nur nach dem Effekt beurtheilen. Nach dem frühern Zustande, worin ich das Bild

sah, schien mir dasselbe keinen Schaden irgendwo erlitten zu haben. Hauptsächlich war es der Firniss, der durch die Zeit und den Schmutz getrübt schien, und daher die Kraft der Farben schwächte. Auch erinnere ich mich nicht, ältere Retouchen wahrgenommen zu haben. Das Hauptsächlichste dabey schien, den alten Schmutz und Firniss sorgsam abzunehmen, und zu verhüten, daß nicht einzelne Theile zu viel gerieben, und keine feinem Velaturen weggewischt würden. So würde dann ein neuer Firniss das Wesentliche thun, die Farben wieder hervorzuheben, und dem Ganzen Glanz und Harmonie zu geben. Das Gemälde scheint aber gerade in Hinsicht der letztern eher verloren als gewonnen zu haben; und zwar, weil das Gemälde, wie es scheint, nicht gleichförmig gereinigt ward. Die Reinigung scheint mehr das Nackte, als die Gewandung, und diese mehr als den Grund betroffen zu haben. Ob die leichtern Velaturen im Gesichte der Madonna, und im Körper des Kindes dabey litten, oder der Pinsel dabey etwas indiscret gebraucht ward, werden diejenigen entscheiden, welche der Ansicht des Gemäldes näher gekommen sind, als ich. Wir möchten die Restauration dieses raphaelischen Hauptbildes weder sehr gelungen, noch gerade mißlungen nennen.

Unter den glücklichen Besserungen wollen wir nicht vergessen, die große Madonna des Garofalo zu erwähnen, und unsern Wunsch damit verbinden, daß man es nicht bey dem ersten Versuch bewenden lasse. Der größte Theil der Gemälde ist wirklich gewaltig eingeschmutzt. Möge die Gallerie bald erfahrene und gewissenhafte Hände hierzu finden! — Eine Sammlung, wie die Dresdner, sollte nie ohne verpflichtigten Restaurator seyn. —

D a s A u g u s t e u m.

Unter diesem Namen begreift man eine bedeutende Sammlung antiker Marmorwerke, und einige wenige Antiken anderer Art in gebrannten Gefäßen und in Mauer gemälden.

Diese Sammlung antiker Kunstwerke macht den Fürsten des sächsischen Hauses nicht weniger Ehre, als die Bildergallerie. Die beiden Auguste, welche diese anlegten, bildeten auch das Museum der Antiken. Es fehlte zwar nicht an andern Fürsten in Deutschland, welche sich zu verschiedenen Zeiten das Sammeln antiker und neuer Kunstwerke, und den Schutz der Künste sich angelegen seyn ließen; aber nirgends geschah es auf eine so großartige und liberale Weise, wie in Sachsen unter den beiden Augusten.

Auch hierbey können wir nicht umhin, über die Aufstellung alter Bildwerke, und über Lokalität und Bau Einiges im Voraus zu bemerken. Bis jetzt ist über die Principien der Anordnung alter Bildwerke der größern Gattung wenig verhandelt worden; und betrachtet man die großen Museen, wie wir sie jetzt kennen, so scheint der Zufall mehr, als das Nachdenken bey ihrem Bau und Anordnung vorgewaltet zu haben.

Was übrigens die Lokalität in Dresden betrifft, so läßt sich dieselbe nicht nur höchst anständig, sondern auch in den wesentlichen Rücksichten sehr zweckmäfsig nennen. Wir lieben jene Folge wohl erhellter, und nicht übermäfsig großer Säle, die bey einer gehörigen Tiefe eine passende Höhe haben: für Statuen, wovon die meisten unter, und nur wenige über Lebensgröfse sind, so daß die darin aufgestellten Bildwerke weder durch zu geringe

ringe Höhe erdrückt werden, noch wegen übermäfsiger Höhe sich im Raume verlieren.

Wir wollen indessen nicht in Abrede seyn, dafs dem Baulichen der Säle nicht einige Zugabe an Zierde wohl anstehen würde; doch mit der Berücksichtigung, dafs eine zu gesuchte Decoration der Wände und Decken die darin aufgestellten Bildwerke in ihrem alterthümlichen Costüm nicht beschäme. — Zu Rom, wie in der Villa Borgese, in der Villa Albani und im Belvedere duldet man dergleichen, weil die meisten Zierden, die Marmorbekleidung der Wände, die Säulen und Pilaster, die Mosaike und Gefäße grösstentheils selbst von antiken Ueberresten entnommen sind, und die neuen Landhäuser auch das Ansehen haben wollen, sie seyen nicht blofs als Museen da, sondern auch als Wohnsitz für den Eigenthümer. Uebrigens mufs man wünschen, dafs die antiken Bildwerke mit all ihren Verstümmelungen und bey dem antiken Roste, der mehr oder weniger ihr Ansehen trübt, immer vorzugsweise den Blick auf sich ziehen, und nicht unter dem Glanze der neuern Decoration erliegen.

Vor der Hand mag das Augusteum die einfache Uniform seiner Wände und Decken noch immer forttragen. Die Zeit wird auch kommen, wo man ihnen eine freundlichere Ansicht wird angedeihen lassen. Nicht kostbare historische Mahlereyen wünscht man, sondern nur wohlbesorgte Farbenanstriche mit leichten Zierden darauf nach Art der Herculianischen Wand- und Deckenverzierungen. Ein solcher Schmuck machet ein Lokale freundlich, ohne für die Betrachtung der darin aufgestellten antiken Bildwerke störend zu werden. — Uebrigens ist die Lage des Gebäudes vortrefflich, und gern mag man einmal einen Blick in's Freie thun, um an der schönen Natur das Auge zu neuen geistigen Betrachtungen zu stärken.

Wie verhält es sich mit der Aufstellung der darin

vorkommenden Bilder? — Hierauf kann man antworten: sie ist nicht besser, und auch nicht schlimmer, als in den meisten andern Museen. Alles ist ohne Wahl und Absicht unter einander aufgestellt: Brustbilder, kleinere und größere Statuen, Gefäße und andere Geräthe. Selbst ist das Antike nicht immer vom Modernen gesondert.

Man scheint bis jetzt noch wenig über eine zweckmäßige Anordnung antiker Denkmäler von der größern Gattung nachgedacht zu haben. Man überliefs gewöhnlich die Aufstellung dem Architekten, der das Lokale dafür zu besorgen hatte. Dieser war aber für den Effekt seines Baues besorgt, und es müßte eine besondere Art von Architekt gewesen seyn, der nicht geglaubt hätte: daß die aufzustellenden antiken Bildwerke zu was anderem vorhanden wären, als die Abtheilungen seines Baues damit zu zieren. Wie sollte man einem solchen archaeologische Kenntnisse zumuthen, da dergleichen Studien erst in die neuesten Zeiten gehören, und eben jetzt noch nicht sehr verbreitet sind. — Es möchte daher hier nicht überflüssig seyn, einiges über die Principien zu sagen, nach welchen wir glauben, daß antike Bildwerke in den Museen anzuordnen seyn möchten. Und wir halten uns um so mehr zu einer solchen Erklärung verpflichtet, da wir es bloß auf diesem Wege, nämlich nach festgesetzten sichern Principien für möglich halten, ein Museum zu beschreiben, das heißt: eine klare Idee von den mancherley wichtigen Denkmälern zu geben, welche der Inhalt einer Sammlung sind. Die wahren Principien einer zweckmäßigen Anordnung können aber nur aus der Betrachtung der wichtigern Seiten der Monumente selbst hervorgehen, und wie diese wichtigere Seiten am leichtesten erfaßt, und erkannt werden.

Bey einem Monumente ist das erste zu wissen, was die Vorstellung desselben sey: ob es zu der Gattung des

Mythischen, oder zu der des Historischen gehöre? Und wenn zur Gattung des Mythischen: ob in die Classe der Obergötter, oder in die der Untergötter und Daemonen, oder in die der Heroen? — Und so wird in jeder Classe die Forschung fortgesetzt bis wo möglich das Individuelle der Vorstellung erkannt ist.

Gehört das Monument in die Gattung des Historischen: so stellen sich auch hier verschiedene Classen dar, erstlich in Hinsicht des Nationalen, und zweitens in Hinsicht des Standes der Person einer und derselben Nation: ob ein Grieche, ein Römer, oder einer jener Völker, welche man unter dem Namen der Barbaren begriff, als: Perser, Phrygier, Thracier, Scythen, Gallier, Germanen, Afrikaner.

Hat man die Darstellung eines Denkmals ermittelt; so tritt die Frage über das Kunstgeschichtliche ein: von welchem der kunstreibenden Völker das Monument herühre, in welches Zeitalter es gehöre, und welchen Stil, und Kunstwerth es an sich trage.

Dann kommen die Monumente in verschiedenen Maaßen vor: in der Naturgröfse, oder über, oder unter derselben; dann blofs als Köpfe, oder als Brustbilder, oder als Statuen, und dann von diesen durch Fragmentirung blofs gewisse Theile: als Rumpfe, Stücke von Gewändern, Arme, Beine, Hände, Füfse.

Auch kommt in Betracht die Verschiedenheit des Materials und der Technik.

Welche von diesen verschiedenen Ansichten der Denkmäler liesse sich nun als leitendes Princip betrachten, wonach die Monumente in einem Museum anzuordnen seyn möchten? — Ich antworte: die fruchtbarste für die archaeologischen Studien, das heifst: die Anordnung nach dem Inhalt der Gegenstände, seyen diese mythisch, oder historisch. —

Das Zusammenreihen der Monumente von jeder Gröſſe, in Statuen, Büſten, Köpfen und Reliefs, ganz, oder fragmentirt (also bloß in einzelnen Theilen vorhanden), in jedem Material — Holz, gebrannte Erde, Stein, Marmor, oder Erz —, in jeder Art von Technik, in jedem Stil ohne Rückſicht der Zeit, und des Volkes — nach dem mythiſchen und hiſtoriſchen System gewährt vorzugsweiſe jene Vortheile, welche man aus den Studien der Denkmäler ziehen kann, und ziehen will. Ich ſagte ohne Rückſicht des Volkes: darunter verſtehe ich alle griechiſchen und italiſchen Völker, welche zu einem mythiſchen und zu einem Cultuſyſtem gehören. Ein anderes iſt es mit den Denkmälern der Aegypter, und anderer Orientalen. Dieſe ſind in jeder Beziehung zu abweichend, um nicht eine beſondere Aufſtellung zu fordern.

Allerdings iſt auch der kunſtgeſchichtliche Geſichtspunkt von hoher Wichtigkeit. Allein ein ſolcher kann bey einer Aufſtellung nicht berückſichtigt werden, da auch bey der reichſten Sammlung der Monumente nur wenige ſind, die man einem beſtimmten Zeitalter mit Sicherheit aneignen kann. Es wäre zwar zu wünſchen, daß auch eine Zuſammenſtellung der Monumente in kunſtgeſchichtlicher Beziehung nicht unberückſichtigt bliebe. Dies könnte aber bloß in Gipsabgüſſen ſtatt finden, indem man alles Denkwürdige in den verſchiedenen Museen von Europa, was hierauf ſich näher bezöge, abformen, und in einem Lokale aufſtellen ließe. Doch werden ſolche belehrende Gipsmusea noch lange *pia desideria* bleiben *).

*) Ich habe ſeitdem etwas ähnliches für das neue Berliner Muſeum in Vorſchlag gebracht. Gipssammlungen giebt es genug; aber keine, die mit einer Art von System angelegt wäre.

Wir haben das System, nach welchem wir die Monumente in den Museen geordnet wünschten, angedeutet, und hier- nach werden wir diejenigen, welche die vortreffliche Sammlung in Dresden enthält, in Betracht ziehen.

Diese reiche Sammlung ist aber so vielfältig in jeder Beziehung illustriert worden, daß man aus meiner Feder nicht viel Neues erwarten wird. Es ist darüber das Kupferwerk von Leplat und ein Nachtrag von Lipsius vorhanden. Aber verdienstvoller ist das Werk von Becker unter dem Namen: *Augusteum*. Er verdient das Lob, die Kupfer dazu sorgsamer gegeben zu haben, als sonst irgend bey einem andern Werke dieser Gattung es der Fall ist, besonders durch die genaue Angabe und Bezeichnung der Restaurationen. Bey dem Prachtwerk: *Specimens of antient sculpture* von R. Payne Knight sind zwar die Kupfer vortrefflich, aber bey weitem nicht so brauchbar.

Der Text, den Herr Becker zu seinen Kupfern schrieb, läßt viel zu wünschen übrig. Und ungern muß ich hier bevorworten, daß, als ich mich im Sommer 1796 zuerst in Dresden aufhielt, ich ihm, als einem alten Bekannten, über Manches meine Ansichten mittheilte, wovon er aber in seinen Erklärungen nur geringen Gebrauch machte. Nur die Benennung Ariadne für die Statue, die früher Agrippina hieß, schien ihm zu behagen. Allein — wahrscheinlich aus Mangel an Gedächtniß — glaubte er sich diesen Fund, wenn man ihn anders so nennen will, selbst schuldig zu seyn. Mehreres späterhin. Mir ist übrigens um so nöthiger gedachte Kupferwerke zu erwähnen, da sie mir hauptsächlich dazu dienen, die Monumente von denen die Rede seyn wird, darnach zu bezeichnen, und zwar vorzugsweise die Kupfer von Becker. Das Werk

von Leplat giebt nur Aushülfe in dem, was jener nicht edirte *).

Leider theilt das Augustäum auch mit andern Museen das Schicksal, daß die Monumente sehr fragmentirt sind, und durch die Restauration eher gelitten, als gewonnen haben. Dann giebt es in jeder Sammlung, und so auch hier, eine nicht geringe Zahl von Denkmälern, welche für die Forschung wenig erheblich scheinen. Indessen halten wir auf den Grundsatz, daß von alterthümlichen Ueberresten nichts als geringfügig zu vernachlässigen oder wegzusetzen sey. Manchmal ergeben sich hieraus plötzliche und sehr unerwartete Aufschlüsse. Eine andere Frage ist, wie man sich in Rücksicht der Restauration zu nehmen habe.

Hierauf läßt sich antworten: wo nur Geringes fehlt, und das zu Restaurirende mit Sicherheit angegeben werden kann; wird ein Denkmal durch die Ergänzung in demselben Material immer gewinnen. Sind aber die fehlenden Theile bedeutend, und ist das zu Ergänzende fraglich, das heißt: läßt sich das zu Restaurirende nicht mit Sicherheit bestimmen; so wird man am besten thun, das Monument entweder in seinem verstümmelten Zustande zu lassen, oder die Ergänzung desselben nur in Gips versuchen. Diese Gipstheile können dann leicht wieder weggenommen werden, wenn es sich später findet, daß das Monument auf eine zweckmäßigere Weise herzustellen sey.

Da nun die Restauration der Denkmäler des Augustäum in eine sehr unglückliche Zeit, nämlich in das Zeitalter von Bernini fiel; so liesse sich allerdings allmäh-

*) Seitdem hat der zeitige Aufseher, Herr Hofrath Heinrich Hase, auch ein belehrendes Handverzeichniß der Sammlung herausgegeben.

lig viel für die Sammlung thun, wenn eine Gesellschaft, aus Archaeologen und Künstlern zusammengesetzt, die Sache der Restauration auf's neue in Berathung nähme, und dann einem geschickten Bildner aufgetragen würde, die Versuche in Folge des gemeinsam Berathenen und Anerkannten zu machen. Von bedeutenden Unkosten dürfte eine solche Umformung der Monumente in einen bessern Zustand nicht seyn, besonders wenn man die vorgeschlagenen Maximen bey der Restauration befolgte. Mehr würde in Gips, als in Marmor zu ergänzen seyn. So würde man z. B. die Ergänzung des Armes und des Kopfes des sich salbenden Athleten in Gips versuchen. Dagegen liesse sich die Statue des Antinous - Bacchus, die früher Alexander hiefs, gerade in Marmor selbst restauriren. — Welch ganz andere Ansicht würde die Sammlung in 10 bis 20 Jahren auf diesem Wege gewonnen haben, besonders wenn man zugleich eine zweckmäfsige Umstellung der Monumente damit verbände, ungefähr in der Art, welche unsere Beschreibung der Monumente jetzt befolgen wird.

I. Classe: *die Obergötter.*

1. Jupiter: Da Saturn und Rhea in der Sammlung fehlen; so heisst es: „*a Jove principium.*“

Es giebt zwey Statuen dieses Gottes (Leplat 6. und 85.), beide stehend; aber bey vielen Ergänzungen keine von besonderer Arbeit. Doch ist der Kopf der einen der glücklichen Andeutung des Charakters wegen bemerkenswerth (Becker Taf. 39. 1.).

2. Juno: Von dieser Göttin bezeichnen wir bey Becker den Kopf Taf. 102. 1. — Indessen möchten wir Kopf und Statue eher eine Venus Urania nennen. Die Gestalt

der Juno aber erscheint in der Gewandstatüe, die bey Leplat 77. Fortuna genannt ist. Kopf und Arme sind ergänzt. Die bessere und sichere Bildung der Juno läßt sich aber in dem Kopfe erkennen, den Becker Taf. 121. 2. unter dem Namen der Julia, der Tochter des Augustus, edirt hat.

3. Neptun: Zwey Statüen, jede ungefähr halb Lebensgröfse, und bey Becker 40. und 47. edirt. Nicht die erstere, sondern letztere ist es, welche wir in unserm Bilderbuch I. p. 25 erwähnt wissen wollten, als diejenige, welche den Charakter des Gottes unter den Marmordenkmälern am besten darstellt. Ohne Zweifel diente das Bild ursprünglich als Brunnenzierde, worauf die Röhrenmündung in dem Schlunde des Delphin klar hinweist. Der abgebrochene rechte Vorderarm hielt ohne Zweifel das Acrostolion, und die linke Hand den Dreyzack: beides leicht wieder herzustellende Gegenstände, um diesem interessanten Monumente wieder seinen vollen Werth zu geben. Das Becken von Verde Antico, obwohl nicht unpassend, würden wir weglassen.

Der Kopf der andern Statüe läßt sich eher für Jupiter nehmen. Doch berühren sich die Charakteristiken beider Brüder sehr nahe.

4. Ceres: Die kleine Statüe bey Becker 149. halten wir für alt, und für Ceres, aber nicht von bedeutender Arbeit. Besser stellt sich das Costüm der Göttin in der Statüe dar, welche den Kopf der Julia Mamaea trägt bey Becker 145. — Aber das wahre Idealbild der Göttin sehen wir in dem Kopfe, welcher einer als Urania restaurirten Statüe aufgesetzt ist bey Becker 69. Doch noch besser ist der Kopf. Taf. 122. 2. und besonders schön ist die Figur der Göttin in dem Bilde, edirt bey Leplat 88., aber mit einem Kopfe der Juno. — Gute und sichere Bilder der Ceres sind selten. Das schönste

derselben findet sich vor dem neuen Palais zu Potsdam, im Freyen aufgestellt. Wir vergaßen dasselbe in unser Bilderbuch aufzunehmen *).

5. Apollo: Die Sammlung besitzt mehrere Statuen dieses Gottes, aber sehr verstümmelt und von geringem Kunstwerthe. Darunter gehört: *a.* ein jugendliches Bild, dessen lockiges Haar mit dem Lorber umwunden ist, zu den Bessern. Becker 67. möchte hierbey eher an einen Athleten denken. Allein weder Kopf, noch Körper ist porträtartig. *b.* Wohlverstanden ist die kleine Figur 99., allein hiervon ist nur der Rumpf, und ein Theil der Schenkel alt. — *c.* Gern bemerken wir den nicht grossen Apollo Delphicus, der den rechten Arm über den Kopf legend, den linken auf den Dreyfuss stützt: übrigens von geringer Arbeit. Leplat 49. — *d.* Sehr verstümmelt und klein ist die Statue des Apollo Hyperboreus mit den Symbolen des Greifen und des Schwanes zur Seite (cf. Leplat 129.). *e.* Eine durch Restauration sehr mißhandelte Gruppe ist, wo Apollo an dem gebundenen Bocksfüßler Marsyas die Strafe zu vollziehen im Begriff ist. Der Kopf des letztern, an dessen Halse man die Ziegenwarzen wahrnimmt, ist von ziemlich guter Arbeit. (Becker 83.).

6. Diana: Nicht unerheblich sind die Bilder dieser Göttin, obwohl auch meistens klein und sehr fragmentirt. Als Jägerin geschürzt ist das Bild bey Becker 101. interessant wegen der Wendung und der Thiergruppe, wo der Hund das Reh am Ohr erfaßt. Unbedeutend ist dagegen die Statue Taf. 100. Ueberaus gefällig ist dann wieder die jugendliche Diana, Taf. 53., die im Busen des Fellumwurfes ihr geliebtes Reh trägt, oder will man

*) Diese vortreffliche Statue hat seitdem eine neue Restauration erhalten, um in dem neuen Museum zu Berlin aufgestellt zu werden.

das liebliche Bild eher Britomartis — das süfse Mädchen — nennen, unter welchem Schmeichelnamen Diana in Creta verehrt ward? und so möchte das zweydeutige Thier im Felle eine jener wilden Ziegen seyn, die in Creta einheimisch waren. Das Original, wonach dies kleine Bild gemacht ist, muß zu den reizendsten Werken der Praxitelischen Zeit gehört haben. Wer bedauert nicht die große Verstümmelung! — Besser erhalten ist die jugendliche, auch sonst vorkommende, Gestalt in dem langen Gewand und mit kurzem Ueberwurf, die in der Linken den Bogen haltend, mit der Rechten einen Pfeil aus dem auf dem Rücken hangenden Köcher zu langen im Begriff ist (Becker 45). Besser scheint aber das schöne Bild für eine Nymphe der Diana zu passen, als für die Göttin selbst.

Als Luna, und Diana nocturna kommt die Göttin in drey andern, leider auch verstümmelten Statuen vor. Man vergleiche bey Becker das Bild Taf. 52., dann das als Vestale restaurirte Bild Taf. 55., und das andere Taf. 58. Die bezeichnenden Attributen sind lange Fackeln in den Händen derselben. — Auch die Statue im aeginetischen Stil Taf. 97. gehört in die Kategorie.

Die Diana von Ephesus (Becker Taf. 13.) bietet keine besondern Bemerkungen an.

7. Vulcan: Von diesem Gotte sind keine Vorstellungen, welche überhaupt in Marmor sehr selten sind, in der Sammlung vorhanden.

8. Minerva: Von dieser Göttin giebt es mehrere, und darunter wichtige Bilder: erstlich die Minerva im aeginetischen Stil, die von andern ähnlichen sich dadurch auszeichnet, daß auf dem Streifen ihrer Kleidung, der in der Mitte von der Brust herabläuft, der Kampf der Götter mit den Giganten in elf quadraten Feldern dargestellt ist. Doch tragen diese Figürchen nicht den aeginetischen Stil an sich, woraus hervorgeht, daß das Denkmal nicht

zu den Original-aeginetischen Werken, sondern zu den Nachahmungen in diesem Stil gehört. Siehe Becker Taf. 9. und 10.

Zweitens sieht man zwey Statüen (bey Becker Taf. 14. und 15.), die nebst den Minerven Giustiniani, Villa Albani und Velletri zu den schönsten Bildern dieser Göttin gehören, und noch den strengen Stil aus dem Zeitalter des Phidias an sich tragen. Die erstere ist besonders wegen ihres Gewandes merkwürdig, die andere aber, wovon nur geringe Gewandtheile übrig sind, übertrifft diese noch durch die Schönheit des Kopfes. Hiermit kann noch verglichen werden die vortreffliche Gesichtsmaske der Göttin, die der Statue des sogenannten Alexander's aufgesetzt ist.

Eine vierte Minervastatue (bey Becker Taf. 41.) ist nach der Figur zwar nicht bedeutend; aber der aufgesetzte Kopf mit dem zum Verkappen eingerichteten und mit den Widderköpfen verzierten Helm läßt sich als einer von den feinsten des Minervaideals ansehen. Die Widderköpfe sind die Symbole der Städtebrecherin.

Noch verdienen zwey andere kleinere Bilder der Göttin bemerkt zu werden: das eine von Becker Taf. 48. und das andere bey Leplat 51. edirt. Auch ist der Stil der Gewandung in der Figur bey Becker Taf. 98. nicht schlecht *).

9. Mars: Nicht frequent sind die Bildungen dieses Gottes; aber Dresden besitzt eines der herrlichsten Denkmäler desselben nämlich den obern Theil einer unter der Brust gebrochenen Statue (bey Becker Taf. 35.). Dieses herrliche Werk heißt zwar in der Sammlung nicht Mars, sondern Achilles nach einer ähnlichen Statue der

*) Einen lesenswerthen Aufsatz hat, seitdem ich dies schrieb, Herr Dr. Schorn in der Amalthea Tom II. p. 207. über die Pallasstatuen in Dresden bekannt gemacht. —

Borghesischen Sammlung, welcher Visconti den Namen Achilles gab; wahrscheinlich nach einer Hindeutung, die schon der geniale Casanova p. 33. machte. Den nähern Beweis, daß solche Bilder dem Mars angehören, habe ich in meinem Bilderbuch geführt; und ich bedauere jetzt noch, daß ich damals vergaß, dieses schöne Dresdner Bild, das aus der königl. preussischen Sammlung dahin kam, zu nennen. Man vergesse nicht einen Blick auf die Wölfe am Helme, die Symbole des Gottes, zu werfen.

10. Venus: Dresden ist sehr reich an Bildern der Venus, worunter sehr bemerkenswerthe; und fast in jeder Art, worin man diese Göttin vorzustellen pflegte. Die meisten Statuen sind in der schamhaften Stellung, wozu auch die Mediceische gehört, und in dieser Stellung giebt es in Dresden eine bedeutende Anzahl, worunter eine (bey Becker Taf. 27—30.), welche, hätte sie nicht noch mehr Theile verloren, als die Cleomenische, dieser wenig nachstehen dürfte. Ueberhaupt ohne der schönen Dresdenerin unter den vielen Venusbildern einen Rang zuzutheilen, gehört sie unter die Vorzüglichsten, und darf mit den besten Werken des Alterthums rangiren.

In die Classe der schamhaften Venusbilder gehört ferner die Statue (bey Becker Taf. 86.), die am meisten Aehnlichkeit mit der Kapitolinischen hat; und sechs bis sieben andere bezeichnen wir nicht näher, weil sie in Beziehung auf Vorstellung dieselben sind. Abweichend hiervon sind andere in sofern, daß sie zur Bedeckung der Scham nicht bloß die Zuflucht zur Hand nehmen, sondern einen Theil des Badegewandes zu diesem Zweck herbey ziehen. Dies sind aber Bilder der spätern Zeit, wo sich schöne Frauen unter dem Bild der Liebesgöttin vorstellen ließen. (Vergl. Becker Taf. 103. und Leplat 133.). Und noch eine Abänderung dieser Classe geben die sehr häufigen Venusbilder, die von unten aufwärts bis zu den Hüften

das Gewand ziehen, und um die Mitte des Leibes mit der Hand zusammen halten. Die vorzüglichste Statue dieser Classe befindet sich bis heute noch in der Gallerie des Palastes Borghese in Rom. Dresden besitzt nur eine, aber ein bis auf den Kopf wohlverstandenes Bild. Becker Taf. 60. —

Von der Venus Genetrix ist kein Bild vorhanden; nur der Rumpf derselben läßt sich an einer Statue erkennen, welche Bernini sehr schlecht als Flora restaurirte. Bey Leplat Taf. 24. — Die Venus Victrix aber möchte man in der Stellung einer bekleideten Statue (bey Leplat Taf. 124.) erkennen. Hiernach müßte sie aber früher mit Mars gruppirt gewesen seyn, wie ähnliche Gruppierungen sonst noch vorkommen.

Merkwürdig und einzig sind zwey andere Venusbilder, das eine die Venus Pandemos und das andere die Venus Urania vorstellend. Beyde Bildungen scheinen aus dem Dunkel der Mysterien hervorgegangen zu seyn. Die Venus Pandemos (bey Becker Taf. 66. edirt), ganz in ein langes Gewand vom Halse bis über die Füße eingeschlagen, ruhet mit dem linken Arme sich stützend auf die Bildsäule ihres Sohnes Priapus, der unter einem weitem Gewande die Mißstaltung des männlichen Gliedes verschleiert hält. Die Statue, übrigens von gutem Stil, ist nicht so vortrefflich in der Arbeit, als in der Erfindung.

Die Venus Urania (bey Becker Taf. 62.) sitzt auf einem Felsen, der Oberleib bis auf die Hüften nackt, und von da bis zu den Füßen bekleidet. Neben der Göttin zur rechten Seite sieht man auf derselben Base Psyche in Kindergestalt zu den Füßen der Göttin niedergelassen, welche hinter ihr stehend Amor stützt, daß sie mit gehobenen Händen die Milde der Göttin anflehe: damit sie sich mit der Gefallenen versöhne, und die Reuige wieder

zu Gnaden aufnehme. — Ich habe versucht in einer besondern Abhandlung, die in den Schriften der königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin Jahrgang 1812 gedruckt ist, die beiden Statuen mit dem Mythos des Amor und der Psyche in Verbindung zu setzen, und die nähere Erklärung davon zu geben. Ich muß daher auf besagte Abhandlung verweisen, weil der Zweck dieser Schrift lange Auseinandersetzungen nicht erlaubt. — Man merke auf die schöne Gruppierung der Göttin mit den beiden Kindern. Beide Statuen sind einer Gröſse und eines Stils. —

Als seltene und interessante Denkmäler dürfen wir wohl drey andere Statuen in der Sammlung nennen, die, weil sie früher allgemein auch für Bilder der Venus galten, wir gleichfalls hier mit einigen Worten andeuten wollen.

Wir meynen nämlich die drey Marmorbilder, die Becker Taf. 43. 104. und 105. edirt hat. Diese Statuen haben die Aehnlichkeit unter sich, daß der untere Theil des Körpers bedeckt ist, der obere aber von den Hüften an sich entblößt darstellt. Diese nackten Theile abgerechnet, haben sie nichts mit den Venusbildern gemein: weder die Köpfe, noch Stellung, noch Gewandung, noch Attributen. Aber ihre Bildungen führen auch nicht auf andere, sonst bekannte, Gegenstände. Es sind Bilder ohne bestimmten Charakter, sondern bloß von einer Darstellungsweise, welche durch sinnlichen Reiz gefallen, und anziehen soll. Mit welchem Namen sollen wir also Bilder dieser Art benennen? Wir stellen es Kennern anheim, ob der Name Hetäre, wie Lais, Phryne, Philinna, nicht für dieselben passen möchte? —

Die Figur Taf. 43. hat zwar einen alten, aber ihr nicht gehörigen Kopf, und Arme und Füße sind neu. Dann ist es auffallend, daß die ganze Gewandung, die übrigens im guten Stil gearbeitet ist, von dunklern Mar-

mor, als das Nackte des Körpers ist. Dies schließt indessen nicht aus, daß beide Theile nicht ursprünglich so gearbeitet, und zusammen gefügt sind. Es tritt hier der Fall ein, wie bey den Statüen, wo das Nackte von Elfenbein, und die Gewandung von Gold war, oder aber die nackten Theile von Marmor, und die Gewandung von vergoldetem Holze, oder von Erz, wie der Fall noch in unsern Tagen bey dem Antinous - Braschi vorgekommen ist. — Uebrigens ist die Stellung unserer Figur die einer mimischen Tänzerin, allerdings für den Charakter einer Hetäre nicht unpassend.

Weniger läßt sich über das zweite Bild Taf. 104. sagen. Die Arme sind neu, so wie auch der Delphin, wodurch der Restaurator eine Meeresgöttin bezeichnen wollte. Man sieht übrigens eine jener eleganten Stellungen einer Mima, wobey das zierliche Spiel mit der Gewandung — um anmuthig sich zu verhüllen und zu enthüllen eine Hauptrücksicht war, wenn die Gunst der Zuschauer durch den Reiz gewonnen werden sollte.

Einen etwas ernstern Charakter stellt die Statue Taf. 105. vor. Indessen läßt sich dabey doch nur an eine der Laiden denken, die um hohe Preise ihre Liebhaber so zu bethören verstand, daß sie aus dem Erworbenen ihre Statüen selbst an heiligen Stellen und in Tempeln weihen konnte, wenn es nicht etwa ein Liebhaber von selbst that. Befremdend sind die dünnen Gewandtheile über der Brust, woraus man schliessen möchte, der Bildner habe anfänglich die Absicht gehabt, den Oberleib in einen durchsichtigen Flor zu hüllen, um die Formen des Bildes noch reizender darzustellen; der aber hernach den Sinn änderte, und vernachlässigte, die Spuren jener leichten Velirung ganz wegzumeißeln. — Oder sollten wir in dieser räthselhaften Statue das Bildniß der Phryne selbst sehen? — Bekannt ist es, daß diese berühmte Hetäre, vor

Gericht angeklagt, der Todesstrafe nur dadurch entging, daß der Redner Hyperides ihr die Kleidung vor der Brust zerriss, und so den Richtern den Busen seiner Clientin entblößt zur Ansicht stellte. — Mehr über die Classe der Hetärenbilder hier bezubringen erlaubt der Ort nicht. Vielleicht nimmt aber den hier angeregten Gegenstand ein anderer Archaeolog auf, um ihn mit jener wissenschaftlichen Umständlichkeit zu behandeln, deren er fähig ist.

10. Mercur: Die Statue bey Becker Taf. 49. unter Leben ist kein schlechtes Bild für den Hermes Agoraeus mit dem Beutel in der restaurirten Rechten, und ursprünglich ohne Zweifel in der Linken den Caduceus tragend. — Auch die kleine Figur des jugendlichen Mercur mit den Flügelchen am Kopfe, ist trotz der starken Restaurationen nicht ohne Interesse. Bey Becker Taf. 42. — Vergleiche auch hiermit die zwar sehr mißhandelte, aber nicht geringe Statue bey Leplat Taf. 14.

Aber noch wichtiger ist das Bild des Gottes, welches Becker, die spätere Meinung des Visconti befolgend, unter dem Namen Perseus Taf. 54. edirt hat. Er ist hier als Vorsteher der Gymnastik in der kräftigen Gestalt eines jungen Heros vorgestellt. Die vorzüglichste dieser Art erhaltener Statuen ist die im Belvedere, früher Antinous genannt, dann aber Mercur wegen eines ganz ähnlichen Bildes in der Farnesischen Sammlung, woran sich noch ein Theil des Caduceus erhalten hat. Auch kommt die ähnliche Gestalt Mercur's auf Gemmen, und in kleinen Erzbildern vor, so daß über den Charakter kein Zweifel obwalten kann.

11. Vesta: Ein Denkmal worin wir das Bild dieser Göttin mit einiger Wahrscheinlichkeit zu sehen glauben könnten, giebt es in der Sammlung nicht.

12. Bacchus: Von dem bärtigen oder indischen Gotte dieses Namens kommt in der Sammlung nur eine
Herme

Herme vor: bey Becker Taf. 46. 1. — Von dem jüngern Bacchus aber giebt es mehrere Bilder, worunter die vorzüglichste Arbeit ein Kopf ist mit dem rechten Arm über demselben — Becker 77. 1. — Drey Statüen, wenn gleich nicht von ausgezeichneter Arbeit, geben eine gute Charakteristik von diesem schönsten der Götter, besonders der mit dem Panther. (Vergl. Becker Taf. 74. 75. und 76.) —

14. Aesculapius: Von diesem sonst vielfältig gebildeten Gotte, der die Gesundheit fristet, und seinen Verehrern einen sanften Tod verleiht, hat die Sammlung keine sichere Vorstellung. Die von Becker Taf. 16. edirte Statue hat noch am meisten von Aesculap; doch möchten wir die wahre Charakterbildung des Gottes eher in dem Kopfe Taf. 39. 2. erkennen. —

Eine kleine Statue, leider auch mit grossen Ergänzungen (edirt bey Leplat 115.), wird als Hygea bezeichnet, nicht ohne Wahrscheinlichkeit. — Sicher aber ist der Kopf des Telesphorus, bey Leplat Taf. 175. mit dem Namen eines Phrygiers bezeichnet. Dann fügen wir den Gesundheitsgöttern noch bey, den Gott des Schlafes — Hypnos — wovon die Sammlung ein treffliches Bild enthält, das bey Becker Taf. 152. edirt und hinlänglich erklärt ist.

15. Spes: Erfreulich zu sehen ist eine Statue im aeginetischen Stil (bey Becker Taf. 11.), welche sich als die Göttin der Hoffnung, wie sie auch durch andere Denkmäler bekannt ist, darstellt, doch mit dem Unterschiede, daß anstatt die sich aufschliessende Blüthe zwischen den Fingern der Rechten haltend, sie hier ein Füllhorn im rechten Arme trägt. Ich erklärte diese Vorstellung mit dem Füllhorn, als das Symbol der erfüllten

Hoffnung *). Nach dieser Idee kommt die Göttin auch auf Gemmen vor, wo sie anstatt der Blüthe den Gott des glücklichen Ausganges — Bonus Eventus — selbst auf der ausgestreckten Rechten trägt. S. mein Bilderbuch I. p. 101.

16. Amor und Psyche: Ausser der oben schon genannten Gruppe des Amor und der Psyche zu den Füßen der Venus giebt es in der Sammlung noch zwey andere, wo sie, wie in der berühmten Gruppe des Kapitols, sich umarmen. An der erstern größern sind aber die Köpfe weggebrochen. Desto erfreulicher ist es, sie an der zweiten kleinern erhalten zu sehen. Bey Becker Taf. 64. und 65. —

Auch fehlt es nicht an andern schönen Bildern des Eros, leider alle auch mit bedeutenden Verstümmelungen, woran die antiken Theile doch immer sehr erfreuen. Hier von nennen wir den pfeilschiessenden (Becker Taf. 63.), wie der in der Borghesischen Sammlung; den am Ufer als Fischer eingeschlafenen, wie der in der Villa Albani (bey Leplat Taf. 62.); den schönen Löwenbändiger (bey Becker Taf. 73.). Der einzelne, und ungeachtet der Ergänzungen der edelsten Theile, sehr schöne Kopf, den Becker Taf. 61. auch für einen Amor hält, dürfte eher das Porträt eines Mädchen seyn. Aber als Amor ist der herrliche Knabe zu betrachten, den der Restaurator als einen jungen Bacchus in eine Kelter gestellt hat. Es ist nämlich jener Amor, der den Ganymedes im Knöchelspiel betrog. Mit der linken Hand hält er die gewonnenen Knöchel gegen die Brust zusammen, welche der Er-

*) Man hat die Aechtheit des angesetzten Füllhornes bezweifeln wollen. Wir haben daher diesen Punkt bey unserer jetzigen Anwesenheit noch einmal untersucht, und gefunden, daß der Bruch von dem alten Theil des Füllhorns keinen Zweifel über die Aechtheit desselben übrig läßt.

gänzer nicht kennend in eine Traube umgewandelt hat (bey Becker Taf. 72.) *).

Zu den Liebesgöttern gehören auch die Grazien. So möchten wir nämlich ein kleines Mädchen mit einem Porträtgesichtchen nennen, das sich auf einer breiten Basis niedergelassen hat, um mit Astragalen zu spielen. Dieser kleinern Spielerinnen giebt es mehrere mit geringen Verschiedenheiten. War der Bildner im Falle, irgend ein Porträt in dem naiven Kinderalter zu machen; so konnte ihm wohl nicht leicht ein anderer Moment willkommener und günstiger seyn, als diese hockende Lage bey einem Spiele, welches das Kind aufmerksam beschäftigt. Die Grazie der ersten Jugend trat hier aufs zarteste und lebendigste hervor. Das Dresdner Bild (bey Becker Taf. 166.) steht weder gegen das Berliner, noch gegen das im Hause Colonna zurück.

17. Die Musen: Auch diese Göttinnen waren ein häufiger Gegenstand der Kunst bey den Alten, nicht nur in ihrer idealen Charakteristik, sondern auch für das Porträt bey jugendlichen Personen, wozu das Costüm der Musen nicht selten dienen mußte. An wirklichen Musenbildern ist die Sammlung nicht reich: ein wahres jedoch ist das als Erato restaurirte (Becker Taf. 68.), welches aber eher eine Thalia gewesen ist. Ein zweites, aber nicht so sicher, möchten wir auch in der schönen Gestalt (Taf. 79.) erkennen, aber nicht als Urania, sondern eher als Euterpe. Beide, besonders letztere, verdienen eine Restauration im rechten Sinne, und in Gips vorläufig. Andere Figuren, welche Leplat als Musen bezeichnet,

*) Herr Levezow hat seitdem (Amalthea Tom. I. p. 175.), bey der Publikation des ganz ähnlichen Bildes in der Berliner Sammlung diesen Mythos und die andern hierher gehörigen Monumente in einem trefflichen Aufsatze ausführlich erklärt. Nur hat er vergessen, auf das schöne Dresdner Bild aufmerksam zu machen.

können nicht dafür gelten. In Hinsicht des Costüms der Musen bey dem Porträt kann es genügen, die Statüen der Frauen aus der Familie der Balbi, im Herculanium gefunden und jetzt im Museo zu Neapel, zu erwähnen. Aber wir finden solche näher, nämlich im Augusteo selbst: wir meinen die drey allda vorhandenen Herculianischen Statüen, die der Fürst Elboeuf zuerst aus der wieder entdeckten Stadt hervorzog, und damit dem Prinzen Eugen ein Geschenk machte, die dann aus der Verlassenschaft dieses Prinzen käuflich nach Dresden wanderten. Schöner Acquisition hätte die Sammlung nicht machen können. Als Gewandstatüen gehören sie zu den Ausgezeichnetsten, was die Kunst der Alten auf uns brachte. Die ältere dieser Frauen ist im Costüm der Mnemosyne, der Mutter der Musen, vorgestellt (bey Becker 20—22), der Hinterkopf verhüllt, und so auch die Arme bis auf Hand und Finger, mit leicht geneigtem Kopf, und sinnigem Blick nachdenkend. Die ganze Gestalt drückt die Gröfsheit des Matronalen aus, wie es der Mutter einer Schaar von Götterkindern ziemt, die sie mit Jupiter zeugte. Man vergleiche hiermit im Kleinen das Capitolinische Relief, wo die Göttin sich mit Socrates unterhält. — Aber was offenbaret sich in diesem Bilde weiter? — Antwort: dafs man nicht ein Ideal, sondern eine Porträtbildung vor sich hat. Die schmälere Nase, die tiefliegenden Augen, und besonders die Anordnung der Haare zeigen dies; und vergleicht man hiermit die Münzen der Frauen aus der Augusteischen Familie, so wird man darin unschwer die Tochter des M. Agrippa erkennen, welche ihrem Gemahl Germanicus eine zahlreiche Familie gebär.

So wie wir in der matronalen Figur der Mnemosyne hier die Agrippina erkennen; so scheinen die beiden jüngern Herculanerinen, beide im Costüm der Polyhymnia

(bey Becker Taf. 23.), zwey von ihren drey Töchtern, — Agrippina Minor, Drusilla und Livilla — darzustellen. Uebrigens ist es bekannt, wie sehr Caligula das Gedächtniß seiner Mutter ehrte, und daß er für seine Schwestern mehr als gebührende Anhänglichkeit hatte; so daß es kaum einem Zweifel unterliegt, daß diese Statuen entweder von Caligula selbst, oder auf dessen Veranlassung errichtet wurden. — Wäre es erlaubt, noch eine Vermuthung beyzufügen; so würden wir glauben, daß nicht bloß die Mutter, sondern auch die überaus schlanken und schönen Gestalten der Töchter mit den bewunderungswürdigen Gewandungen Nachahmungen nach Lysippus wären, und daß anstatt der Idealköpfe der Lysippischen Originale hier nur die gedachten Porträte beygefügt wurden. — Diese drey Statuen würden allein die Sammlung berühmt machen.

18. *Die zum Bacchischen Kreise gehörigen Daemonen.*

A. Pan: Der Feldgott durch den Restaurator hier mit seiner geliebten Syrinx, die er an den Haaren hascht, zu einer Gruppe vereinigt, ist durch die Zeit, so wie auch die weibliche Figur, dergestalt mißhandelt, daß man vorübergehen würde, wenn nicht Fragmente manchmal auch Aufmerksamkeit verdienten (bey Becker Taf. 81.). Nicht ganz schlecht ist der Leib des Pan, und auch nicht der Leib der Baccha, oder wie wir glauben, eines ursprünglichen Hermaphroditen, der von einem Bocksfüßler angefallen wird.

B. Silen: Der Erzieher des Bacchus, der dem Weinschlauche schon stark zugesprochen zu haben scheint, ist hier trefflich vorgestellt (Becker Taf. 71.). Aehnliche Bildungen, als frühere Brunnenzierden, kommen in

den Museen öfter vor. Und hierzu mag auch die Statüe Silen's gedient haben, die Leplat Taf. 104. bekannt machte, obwohl das Pikante daran dem Restaurator anzugehören scheint. Man sieht indessen selbst den Hercules in ähnlicher Vorstellung. Ein drittes Figürchen von ähnlichem Silenscharakter hockend (bey Leplat Taf. 2.) verdient keine nähere Erwähnung. Es scheint ursprünglich als Stütze eines Tisches gedient zu haben.

C. Vertumnus: Das Bild dieses Feldgottes (bey Becker Taf. 82.) ist ungeachtet der Restaurationen nicht schlecht, und mit seinen charakteristischen Attributen, dem Fichtenzweig, den Herbstfrüchten im Busen seiner ledern Chlamys, dem Gartenmesser, und dem treuen Wächter, dem Hunde, bis auf die kurzen Stiefelchen gut erhalten. Nur Schade, daß der Kopf neu ist.

D. Ampelus: So heist der Lieblingssatyr des Bacchus, den wir in der jugendlichen hageren Figur zu erkennen glauben, die als Mundschenk dargestellt ist, die Gießkanne in der rechten hoch, und in der gesenkten Linken das Trinkgefäß haltend. Dieser reinsten Gestalt unter den Faunen ist von dem Satyr nichts geblieben, als die spitzigen Ohren. Selbst das Schwänzchen über dem Steiß fehlt; und in dem süßen Gesichte verräth den Satyr weder der spöttische Zug des Lächelns in den Lippen, noch die gekniffenen Augen, noch der struppige, aufstehende Haarwuchs an der Stirn. Um Stirn und Haar trägt er das Credemnum, wie Bacchus selbst. Wie geschätzt das Bild im Alterthum mußte gewesen seyn, bezeuget schon allein, daß dieselbe Figur in der Dresdner Sammlung viermal vorkommt (bey Becker Taf. 25. und 26.), mit geringem Unterschied in der Arbeit, und zwar wurden alle vier an derselben Stelle gefunden, wahrscheinlich an einem Orte, wo die Marmorwerke zum Verkauf aufgestellt waren. Denn in Rom fehlten die Magazine nicht, wo die

Copien der Hauptwerke der großen Künstler aus der schönsten Zeit feil gehalten wurden *). Diese vier Copien desselben Originals sind indessen nicht die vorzüglichsten; besser ist eine andere in der Borghesischen Sammlung, die Bernini mit dem Kopf des Bacchus restaurirte, aber die vorzüglichste davon ist in der Villa Ludovisi, wo auch der Kopf dieses Bacchischen Ganymedes aufs schönste sich erhalten hat.

E. Jugendlicher Faun: Unter andern Gestalten dieser Gattung ist in der Sammlung auch jener jugendliche Faun vorhanden, der sich mit überschlagenen Beinen an einen Trunk lehnend, die Töne auf der Flöte versucht, bey Becker Taf. 77. Er hat die weichsten und zartesten Formen, und da man weiß, daß sich Praxiteles in einer solchen Satyrgestalt auszeichnete; so glaubt man nicht ohne Grund, daß das Original von diesem großen Künstler herrühre, wonach eine bedeutende Zahl Copien sich jetzt in den verschiedenen Sammlungen befinden. Die in Dresden ist vortrefflich; leider fehlen Kopf und Beine, und Armtheile.

F. Der Tanzende: Auch ist ein im Tanze sich drehender Satyr mit einer derbern, mehr bäuerischen, Musculatur vorhanden, dessen Kopf mit Fichtenreis bekränzt ist. Die Arbeit ist gut; Schade daß Arme und Beine neu sind. Doch ist dieses Bild, so wie auch das vorige, in richtigem Sinn ergänzt. —

In Hinsicht der bäuerischen Faune, deren Züge in höherm Grade karikirt sind, erwähnen wir noch die Doppelherme, welche Becker Taf. 77. 2. edirte.

G. Die zwey Satyr- und Hermaphroditen-

*) Da diese Statuen in Antium entdeckt sind, könnte man vermuthen, daß sie über Meer eingeführt wurden, und die Fabrike solcher Copien irgend ein Ort mit Marmorbrüchen gewesen sey.

Gruppen: Diese beiden Gruppen sind seltene und einzige Erscheinungen (bey Becker Taf. 95. und 96.) *), besonders die erstere mit dem bärtigen Satyr, die auch besser erhalten ist. Die Arbeiten von beiden zeigen zwar nur Copien, aber gewiß nach vorzüglichen Originalen. — Sicher ist das Wort Symplegma der rechte Ausdruck für solche Gruppen, und so auch für die Ringer in der Tribuna zu Florenz. Ob wir aber hier bey unsern Gruppen an das Nobile Symplegma des Cephisodorus denken dürfen, weiß ich nicht; und dann ob die oft vorkommende Gruppe des Pan mit Olympus ein Symplegma zu nennen sey (da eigentlich hier kein Ringen, sondern nur ein Lehren statt findet), ist eben so zweifelhaft, und also auch bey letzterer Gruppe nicht wohl an Heliodorus zu denken ist.

H. Bacchae: Wir führen diesen Titel bloß an, um zu bemerken, daß Herr Becker Taf. 80. ein weibliches Bild, aus Stücken zusammengesetzt, edirte, mit dem aufgesetzten Kopf einer lüstern lächelnden Baccha, ähnlich dem Kopfe jenes mehrmal besprochenen Hermaphroditen, welchem ein Bocksfüßler Gewalt anthun will.

19. Dämonen der Städte und Provinzen: Unter dieser Benennung haben wir nur ein paar Köpfe zu erwähnen: erstlich einen Kopf mit der Mauerkrone, unter welcher sich zugleich ein Kranz, wie es scheint von Eichenlaub, windet. — Dann scheint der Kopf nach dem Costüm der Haare zu urtheilen ein Bildniß zu seyn, und zwar von einer Frau der Augusteischen Familie (Becker Taf. 102.). — Wir wissen diese Angaben nicht gut zu combiniren. Soll man unter einem so gekrönten Bildnißhaupt eine Frau verstehen, die vielleicht durch ihre Für-

*) Es soll Aehnliches in England zu Ince bey Liverpool vorkommen, was wir aber nicht kennen.

sprache eine zu bestürmende oder zu verheerende Stadt — weil sie vielleicht zuvor durch Abfall gegen den Feldherrn oder das regierende Haupt sündigte — schützte, und deswegen als die Tyche der Stadt gebildet ward? — Oder hat man darunter die Mutter und zugleich also den Genius einer neuen Colonialstadt zu betrachten, etwa wie Colonia Agrippina, oder Lugdunum? — Im letztern Falle hätte man in dem Kopfe das Bildniß der Antonia (mit deren Münzen er auch große Aehnlichkeit hat) zu sehen, welche am Tage der Weihe der großen Ara zu Lugdunum allda den Claudius gebar; im erstern an die Agrippina, welche die neue Colonie am Rhein, die nach ihr den Namen führte, mit ihrem Gemahl Germanicus in besonderer Obhut hatte.

In dem andern sehr schönen Kopfe (bey Becker Taf. 57., aber bey Lipsius Taf. 23. nach dem Charakter besser dargestellt) glauben wir das Bild einer Provinz zu sehen, so wie in jener Statue zu Florenz, welche wir in unserm Bilderbuche (II. p. 180.) als das Bild einer jener vierzehn Provinzen erklärten, welche Pompejus den Römern unterwarf, und die er bey seinem Theater von dem Bildhauer Coponius in Marmor aufstellen liefs. Dieser Kopf, auch in Beziehung des Ausdruckes, ist so vortrefflich, daß man ihn leicht als eine Arbeit des Zeitalters von Pompejus ansehen kann.

II. Classe: *Die Heroen.*

Diese Classe von Denkmälern in der Dresdner Sammlung ist nicht zahlreich; doch darunter einige bedeutende Gegenstände.

1. Hercules: Wir beginnen mit den Vorstellungen des Helden, der das Haupt, und gleichsam das Vorbild

aller heroischen Darstellungen war. Doch sind die Denkmäler, welche wir hier zu erwähnen haben, eben nicht von Kunstwerth und großer Bedeutung.

Wir sehen den Helden erstlich als Kind, wie er die Schlangen würgt (Becker Taf. 89.); dann als männlichen, aber noch als unbärtigen Heros, der in einer ähnlichen Stellung, wie der Hercules Farnese, auf einer Keule ruht. Ein Stierkopf dient der Keule zur Unterlage, und scheint sich auf die Bezwingung des Cretensischen Stieres zu beziehen (Taf. 90.). Auch kommt der abgebrochene Kopf des Helden einzeln vor, unbärtig und in einer sehr wohlverstandenen Arbeit (Taf. 85. 1.). Bärtig aber stellt ihn ein anderes, aber sehr verstümmeltes, Bild dar. Nur die Löwenhaut und die Keule bezeichnen ihn (Taf. 91.). Vorläufig bemerken wir, daß er auch noch in einem Mauergemälde vorhanden ist, wie er gar zierlich, einem Hofmann ähnlich, die Alcestis aus dem Hades zurückführt (Taf. 92.).

2. Niobe und Kinder: Das Alterthum hatte das Werk eines der größten Künstler in Marmor, das in einem Statuenverein den Mythos der Niobe darstellte; und eine große Menge von Denkmälern sind auf uns gekommen, die man mit Recht auf jenes große Gesamtwerk bezieht. Aber was hiervon auf uns kam, läßt sich nur als mehr oder weniger glückliche Copie ansehen, ausgenommen ein einziger der Söhne, der ehemals in der Sammlung des Kaisers Rudolph II. zu Prag war, und den in der letzten Zeit der Kronprinz von Bayern erstand: ein Werk von Schönheit, das nie genug bewundert werden kann. Als wir den Jüngling zuerst bey Dr. Barth in Wien sahen, erkannten wir ihn auch sogleich als das Meisterwerk der zu den Niobiden gehörigen Denkmäler. Von vorzüglicher Schönheit ist auch die Statue einer Tochter in dem Museo Chiaramonti, die ungeachtet ihrer

Verstümmelung auch als Original angesehen werden kann. Die reichste Sammlung hiervon ist in Florenz, aber darunter zuverlässig kein Original. Dann ist fast keine große Sammlung, worin sich nicht irgend eine oder die andere Figur hiervon befände. — Dresden ging auch nicht leer aus. Hiervon findet sich der Kopf der Mutter in einem eben nicht bedeutenden Bilde, zugleich mit dem Kopfe einer Tochter in Erz; auch von geringer Arbeit (Becker Taf. 31.).

Bemerkenswerth ist ferner die Statue des todtliegenden Sohnes (Taf. 32.), der mehrmal in andern Sammlungen vorkommt, ohne dafs sich ein grosser Unterschied in der Arbeit kund thäte. —

3. Andere Bildungen, die in die Classe der Heroen gehören mögen, sind theils so unbedeutend in Hinsicht der Arbeit, oder so verstümmelt, dafs dadurch der Charakter gleichsam verwischt ist. Wir wollen indessen den edlen Rumpf (bey Becker Taf. 51.), der uns eher an einen Ganymedes, denn an einen Apollo erinnert, nicht unbemerkt lassen; dann eine andere Jünglingsstatue (Taf. 87.), die in den Charakter des Adonis fällt. Die Statue aber (Taf. 88.) ermahnt mehr an einen der Dioscuren, vielleicht Pollux, der seine Hände mit den Streitriemen bewaffnet tragen mochte. — Die bärtige Büste mit dem Helm, der ein Schild zum Grunde dient, und welche entfernte Aehnlichkeit mit den bekannten Köpfen des Menelaus hat, möchten wir seinem Mitkämpfer, dem Ajax Telamon, aneignen.

Unter den Heroinen erinnern wir an eine schlechte Statue, welche Leda mit dem Schwan vorstellt (bey Leplat Taf. 131.). Aber noch giebt es eine Heroine, deren Bild zu den ausgezeichnetsten der ganzen Sammlung gehört. Wir sprechen von

4. Ariadne: Verlassen von Theseus sitzt sie auf

einem Felsenstück in einer Stellung, welche den trostlosen Zustand der Heroine ganz kund giebt. Der Oberleib ist bis auf die Hüften entblößt, von da an aber bis zu den Füßen hat sie ein reichfaltiges Gewand umgeworfen. Das rechte Bein, etwas zurückgezogen, stehet höher, so daß der Ellbogen des rechten Armes auf den Schenkel sich stützt. Das linke Bein ist vorgestreckt, und der Fuß ruhet tiefer auf der Base des Felsens. Der linke Arm zieht sich an der Seite herab, so daß die Finger mit dem Gewande auf dem Felsensitze in Berührung kommen. Den Kopf hat sie linkwärts in die Höhe gerichtet, und mit dem Blick aufwärts scheint sie den höhern Mächten ihr Schicksal zu klagen.

Tragischer und großartiger läßt sich das Gesammte der Stellung nicht denken. Haltung und Gestaltung ist wahrhaft Sophocleisch. Und es freuet mich diesem herrlichen Bilde zuerst den wahren Namen gestellt zu haben *). Wenn wir aber der Figur ihren lang usurpirten Namen Agrippina benommen haben; so haben wir die Sammlung mit einer andern Agrippina bereichert, welche als Gewandstatue nicht minder vortrefflich als die Ariadne auch mit mehr Recht ihren Namen trägt. —

III. Classe: *Historische Gegenstände.*

Nach den Göttern, Dämonen, und Heroen, die in religiöser Beziehung die häufigsten und in artistischer Rücksicht die bedeutendsten Gegenstände der alten Kunst

*) Wer die verschiedenen Meinungen der Künstler und Kunstgelehrten über die Figur kennen lernen will, findet sie beisammen bey Fiorillo (kleine Schriften Bd. I. p. 243.). Auch Boettiger stimmt mit Wacker für die Meinung, daß es eine Niobe sey. Schwer aber

waren, kommt die Reihe an die historischen; und darunter betrachten wir zuerst die Bildungen, welche auf die Athletik und Gymnastik Bezug haben. Denn, nachdem die Plastik bey den Griechen so weit fortgeschritten war, ein erträgliches Bild darzustellen, so wurde es Hauptangelegenheit, die Sieger in den heiligen Spielen mit Errichtung ihrer Bildsäulen zu ehren. Frühere Bildnisse, als die der Athleten, kennt man nicht; und zwar wurden diejenigen, welche dreymal gesiegt hatten, iconisch dargestellt, das heist: nach der Gröfse, und nach den wahren Gliedmaassen der Darzustellenden. (Man vergleiche in den Schriften der königl. Acad. der Wissenschaften zu Berlin, Jahrgang 1814. meinen Aufsatz: „Ueber das Bildniss der Alten.“ p. 6.) Unter den Denkmälern dieser Gattung in Dresden sind höchst betrachtungswerth:

1. Der sich Salbende, bey Becker Taf. 37. und 38.: ob Ringer oder Pancratiast ist unbestimmt; denn nur diese beiden Classen von Athleten pflegten sich bey ihren Uebungen mit Oel einzureiben. Der Kopf fehlt, wie auch der rechte Arm; und eben so ist das rechte Bein und der linke Fuß angesetzt. Um den Charakter der Statüe näher zu bezeichnen ist an dem Trunk, der ihr zur Stütze dient, eine Art Kragstein angedeutet, an dem unten die Oelflasche an Ketten, und das Schabeisen hängen, oberhalb ohne Zweifel in Form eines Tischchens, um darauf das kleinere Gefäß zu setzen, welches man bey dem Einsalben gebrauchte, um daraus das Oel auf die linke Hand zu gießen, und den Körper damit einzureiben, und

läßt sich bey einer so jungfräulichen Gestalt an eine Mutter vieler Kinder denken. — Der ähnlichen Statüe im Palast Giustiniani in Rom entsinne ich mich nicht. Auch sah ich weder etwas von der seitdem in Salzburg entdeckten Mosaik, noch die neue Erklärung im Kunstblatt 1823, wonach die Figur die Europa auf dem Platanus bey Gortyna vorstellen soll.

dann das Fläschchen wieder oben auf das kleine Tischchen zu stellen. — Nun hält die Statue die linke Hand so, daß man sieht, daß sie den rechten Arm mit dem kleinen Fläschchen in der Hand hoch hielt, um dann desto besorglicher das Oel aus der engen Mündung auf die festzusammengehaltene Fläche der linken Hand auströpfeln zu lassen. Dies ist der Moment, und die Verrichtung, in welcher der Athlet begriffen und vorgestellt ist; — nicht aber daß er sich selbst schon besalbte.

Die Gliedmassen der Gestalt an sich sind mehr kräftig, als schön, und die große Wahrheit, und Uebereinstimmung der Theile und Glieder zeigen hinreichend, daß man hier eine iconische Bildsäule vor sich hat. Das Bild ist wahrhaft unvergleichlich, von welcher Seite, vorn oder vom Rücken man es auch besieht. Nur der Sphaeristes Borghese des Agasias, und der Discobolus des Myron lassen sich damit in Vergleich setzen. Dresden aber besitzt in dieser Statue das Meisterwerk, und die Krone seiner Sammlung.

2. Der Faustkämpfer: (bey Becker Taf. 109. cf. Lipsius Taf. 9.). Auch diese Statue in einem grauen Marmor ist ein nicht verächtliches Werk. Kopf und Arme, wie auch der rechte Fuß, sind daran neu. An der Stütze hangen ein paar Bleygewichte — halteres — von nicht gewöhnlicher Form, und dann noch ein paar Daumhandschuhe. Letztere fallen auf, da sie bey dem Kampfrüstzeug nicht erwähnt werden, und die erstern scheinen hauptsächlich den Springern bey den Uebungen gedient zu haben, um die Muskelkraft dadurch zu stärken. Indessen betrachtet man die gedrungene, kraftvolle Gestalt unseres Athleten, und besonders seine Stellung, so läßt sich dabey nur an einen Faustkämpfer denken.

3. Noch befremdender sind vier andere im Kampf begriffene Statuen, die in der Sammlung vorhanden sind,

welche aber eher zur Classe der kriegerischen Streiter, als zu den Athleten zu gehören scheinen. Diese vier Streiter haben alle dieselbe Stellung; jeder mit dem linken Beine vorwärts ist im Ausfalle begriffen, um mit dem rechten Arme seitwärts, wohin auch der Kopf gerichtet ist, den Anfall abzuwehren. Zwey davon sind älter und bärtig, und die zwey andern jünger und unbärtig dargestellt. Die ältern haben große Aehnlichkeit mit den bekannten Köpfen Hadrian's, und die jüngern haben die Aehnlichkeit mit den Idealen jugendlicher Heroen, besonders mit den bekannten Denkmälern des Theseus.

Wegen entfernter Aehnlichkeit in der Stellung mit dem Sphaeristes des Agasias hat man diese vier Bilder für Ballspieler halten wollen. Die Handlung scheint aber hierfür wenig zu passen; und wir sind geneigter, sie bloß als eine Art kriegerischer Normalstellung anzusehen.

Aber was soll in solchem Falle Hadrian? was Theseus? — und wie sollen diese zusammen kommen? — Doch sieh! indem ich die Sache bedenke, fällt mir der noch vorhandene Ruin des Ehrenbogens in Athen ein, worauf nach der Seite, welche nach der Burg sieht, die Inschrift steht: Dies ist Athen, die alte Stadt des Theseus; an der andern Seite aber: Dies ist die Stadt Hadrian's und nicht die des Theseus. — Um nun meine Idee zu verstehen, mag derjenige, der den Stuart nicht zur Hand hat, meine Geschichte der Architektur Taf. XXXI. 8. nachsehen, zugleich mit dem Text B. I. 377. und B. III. p. 361. — Hier ist angenommen: daß in dem Tabernakel über dem Bogen nach der einen Seite hin die Statue des Theseus, und nach der andern Seite hin die des Hadrian als Erbauer und Gründer der Stadt gestanden haben. Hierbey wäre nun ferner anzunehmen: daß neben dem Tabernakel in der Mitte auch rechts und links zwischen den Säulen je noch zwey Bild-

säulen aufgestellt gewesen wären, nämlich so, wie wir sie in den Dresdner Statuen vorgestellt sehen: in der Stellung als Vorstreiter — Propugnatores — und Schutz der Stadt. Dergestalt würden die beiden Statuen, worin wir Theseus sehen, gegen die Seite der Acropolis hin gestanden haben, die beiden Statuen Hadrian's aber nach der entgegengesetzten Seite.

Wunderlich genug! höre ich rufen. Aber wer sagt uns, daß diese vier Statuen von Athen kommen? — Hierauf können wir nicht antworten. Hierüber scheint man nur so viel zu wissen, daß sie mit der Chigischen Sammlung nach Dresden kamen. Indessen unmöglich wäre es nicht, daß die Venezianer im 17ten Jahrhundert diese Statuen von Athen weggeführt, und damit in Rom ein Geschenk an irgend einen Pabst, oder Cardinal gemacht hätten. Aber die bloße Möglichkeit giebt immer einen schlechten Beweis. — Es bleibt noch die Villa Hadriana übrig. Man weiß, daß der prachtliebende Kaiser seine Villa mit Gebäuden anfüllte, wozu die Ideen von andern berühmten Gebäuden, besonders auch von solchen, die in Athen standen, entnommen waren. Konnte sich unter diesen Baucopien nicht auch der Prachtbogen befinden, welchen die Athener dem Kaiser zu Ehren in ihrer Stadt erbaut hatten? — Im letztern Fall hätten wir die vier Statuen näher, und dürften nicht erst an Athen denken *). — Und so dürfte unsere kühne Vermuthung selbst bey denen Eingang finden, die sich sonst nur strengen Beweisführungen hingeben.

4. Der

*) Herr Hofrath Hase meint wirklich, daß sie einer Sage zufolge in der Villa Hadriana bey Tivoli gefunden wären. Sollte sich über eine solche Sage keine Bemerkung in den Akten finden, die mit den Denkmälern zugleich nach Dresden gekommen seyn müssen? — Vielleicht ertheilt uns Herr Hase hierüber einen Aufschluß.

4. Der Rumpf eines Verwundeten: Offenbar ist auch dieser vortreffliche Ueberrest nicht athletischer, sondern kriegerischer Art, und deutlich erkennt man darin eine Wiederholung der berühmten Statue auf dem Kapitol, die unter dem Namen des sterbenden Fechters bekannt ist; und die vor längerer Zeit ich zuerst als das Bild jenes Galliers erklärte, welchen der junge Manlius Torquatus im Zweykampf erlegte, und sich mit dem Strick zierte, den der Getödtete als ein Zeichen seiner Tapferkeit um den Hals trug. Die Arbeit des Rumpfes in Dresden ist wirklich vortrefflich, aber nicht vergleichbar mit der herrlichen Statue im capitolinischen Museo. Die Wiederholung beweiset übrigens, daß man auch dieses Werk bereits im Alterthum hochachtete. Uebrigens geben die Gesichtsformen, das struppige Haar, der Schnurbart, der Knochenbau der Brust (dies mehr im Original, als in der Copie) hinreichend den Gallier und Barbaren zu erkennen. Bey Leplat Taf. 79. ist er mit seinen ehemaligen Restaurationen abgebildet.

II. *Bildnisse anderer berühmten Personen* *unter den Griechen.*

Die plastische Darstellung historischer Personen begann zwar mit den Athleten, welche in den heiligen Spielen gesiegt hatten. Allein es währte nicht lange, daß ähnliche Ehrenbezeugungen auch jeder Gattung von Personen zu Theil wurden, welche sich irgend auf eine ruhmvolle Weise auszeichneten: Staatsmänner und Krieger, Könige und Fürsten, Dichter und Musiker, Weise und Philosophen, Gelehrte und Künstler, abgerechnet die Bildnisse, welche die Familien unter sich ihren Geliebten theils im Leben, theils nach dem Tode errichteten.

Auch längst Verstorbenen, von denen keine Bildnisse vorhanden waren, weil noch keine Kunst existirte, wurden Idealbildnisse, wie dem Homer und Hesiodus, gesetzt. Die ältesten Bildsäulen in Athen erhielten die beiden Tyrannenmörder Harmodius und Aristogiton. — Solche Denkmäler bestanden entweder in ganzen Statuen, oder aber in Hermen, das ist: in bloßen Köpfen auf vierseitigen Säulen, in der Form umgekehrter Obeliske, von der Höhe, welche das Verhältniß der Köpfe erheischte.

Die Dresdner Sammlung hat nur eine geringe Zahl von Bildnissen berühmter Griechen, und von denen, welche man mit Sicherheit erkennt, giebt es kaum ein Paar. Zu diesen rechnen wir:

1. einen guten Kopf des Socrates (bey Becker Taf. 70.) und 2. auf derselben Tafel den Kopf, der das Bildniß des Epicurus seyn soll, den wir aber eher für das des Metrodorus halten.

3. Ein anderer ziemlich erhaltener Kopf (Becker Taf. 46.) heißt bald Hippocrates, bald Herodot. Wir können aber weder den einen, noch den andern darin erkennen.

4. Eben so ergeht es uns in Hinsicht zweier jugendlicher Köpfe, welche königliche Binden um die Haare tragen, in der Art der Ptolemäer und Seleuciden (bey Becker Taf. 57. und 85.).

5. Auch giebt es Statuen, die wir hier zu betrachten haben: zwey stehende und zwey sitzende. Die zwey ersten, beide bey Becker Taf. 8. und 16., als Aesculap edirt, haben allerdings etwas Aehnliches mit dem Gotte in der Gewandung. Allein da nach demselben dürftigen Zuschnitt auch der Mantel der Philosophen gemacht erscheint; so dürften eher zwey Individuen dieser Classe in den beiden Statuen vorgestellt seyn. Der Kopf und der rechte Arm gehören der erstern nicht an. Der Faltengang des

eng umgenommenen Mantels zeigt aber einen ziemlich guten Stil. Der zweite hat einen sehr würdigen Kopf, dessen Namen man wohl kennen möchte. — Von den sitzenden Figuren wird die eine bey Leplat Taf. 111. ganz unsicher Euripides genannt, und von der zweiten bey Leplat Taf. 101. scheint uns der Kopf viel Aehnlichkeit mit den Formen des Seneca zu haben, welcher verbunden mit Socrates in der letzten Zeit, und zwar mit den beygesetzten Namen in der Villa Mattei gefunden ward, und jetzt allda von dem neuen Besitzer, dem Fürsten della Paz, aufbewahrt wird. Hiernach verschmähte es dieser berühmte Römer nicht in dem Costüm der alten Stoa mit andern Mitgliedern dieser berühmten Sekte zu rangiren.

III. *Bildnisse berühmter Römer.*

Die Classe der Bildnisse der Römer ist sehr zahlreich, hauptsächlich aus den Zeiten der Kaiser. Sehr richtig bemerkt aber Herr Becker, daß solche Bildnisse erstlich gar sehr durch Restaurationen entstellt seyen, und in Rücksicht der Kunst auch wenig Aufmerksamkeit verdienen, da sie meistens nur Copien nach Copien wären. Es würde fast Zeitverlust seyn, sich umständlich auf solche Vorstellungen einzulassen. Wir wollen indessen nicht versäumen, wo es nöthig scheint, unsere Bemerkungen kurz beyzufügen. Wir betrachten zuerst die Statüen, und dann die Brustbilder.

Die Statüen sind vorgestellt: entweder in dem Friedenskleid, in der Toga; oder im kriegerischen Costüm, in dem Harnisch und Paludamentum; oder im heroischen Costüm, das ist: nackt, oder größtentheils nackt, bloß mit der Chlamys, von den Schultern hinten herabhängend,

oder streifartig um die Lenden geworfen: welche dritte Art von Costüm für Porträtstatüen, wie Plinius sagt, man Achilleisch nannte. In jeder dieser drey Vorstellungsarten sind in der Sammlung Bilder vorhanden, von welcher wir die bedeutendern nach Becker und Leplat bezeichnen wollen.

I. In der Toga: kommt erstlich eine Statue mit der Bulla um den Hals vor, zum Zeichen, daß hier ein Jüngling (der Kopf ist aufgesetzt) vorgestellt ist, der das erstmal mit der Toga Virilis angethan wird, und der nun die Bulla den Hausgöttern opfert. Die Lade zu seinen Füßen, worin die Rollen Papiere aufbewahrt wurden, bezeichnet die Amtsfähigkeit, und die Einführung auf das Forum. — Die Arbeit ist von guter Art (bey Becker Taf. 119.). Zweitens bezeichnen wir einen Togatus (bey Becker Taf. 117.), nicht in Marmor, sondern in Traverthin gearbeitet. Die engere, weniger faltenreiche und busenartige, Umnahme der Toga, wobey jedoch der natürliche Faltengang sehr gut und wahr angedeutet ist, überzeugt uns, daß man hier ein älteres Werk, noch aus der Zeit der Republik, vor sich hat, etwa in der Art, wie man sich das Tragen der Toga noch im Zeitalter des ältern Cato zu denken hat.

Dagegen kommt (Taf. 124.) ein drittes Bild mit weitfaltiger Toga vor, welche mit der Schönheit der Arbeit zugleich auf das Augusteische Zeitalter hindeutet. Nach dem Kopfe scheint hier eher einer der Söhne des Agrippa, Lucius oder Cajus Caesar, als Britannicus vorgestellt zu seyn. Noch fügen wir diesen drey Togati einen vierten bey (Leplat Taf. 11.), wo bey verworrenem und geschmacklosem Faltenwurf jene Querbauschung von Falten über der Brust vorkommt, welche nach Einigen den Latus Clavus bezeichnen sollte. Allein der Clavus (Latus, wie Angustus) war nicht eine Zierde der Toga, sondern

des Unterkleides, der Tunica. Jene breitere und bauschige Fältelung der Toga über der Brust kann nicht ein Costüm, sondern nur eine Mode unter den spätern Kaisern gewesen seyn. Eine priesterliche Figur mit der Toga über den Hinterkopf gezogen, und in langer Tunica (was überhaupt den Opfernden bezeichnet) ist nicht vorhanden.

II. In dem kriegerischen Costüm mit dem Harnisch: hierin, und zwar in einem reich verzierten Harnisch giebt es eine treffliche Statue von Antoninus Pius (Becker 135.). Wir beschreiben das militairische Costüm nicht näher, da es aus vielen ähnlichen Denkmälern hinreichend bekannt ist. Ein zweites Bild dieser Art ist mit dem Kopfe des Caracalla vorhanden, ohne Restauration der Aermel und Beine (Taf. 142.) In einer dritten Statue (Taf. 148.) ist der Panzer einfacher; und am Fusse derselben kommt das Eigenthümliche vor, daß der Vordertheil eines liegenden Pferdes an den Trunk gelehnt ist. Dies würde im Allgemeinen nur den Stand des Ritters bezeichnen. Da aber die Arbeit aus späterer Zeit, vielleicht erst aus dem Alter Aurelian's ist; so könnte das Pferd auch auf einen besondern Vorfall hindeuten.

III. Auch fehlt es nicht an Bildniß-Statuen in dem heroischen, oder achilleischen Costüm, entweder ganz nackt, oder nur eine Art Chlamys streifenartig um die Hüften geworfen. Zur ersten Gattung zählen wir die Statue (bey Becker Taf. 44.), wo der lange Kriegsmantel, der von den Achseln hinten über den Rücken herabfällt, den Römer genugsam bezeichnet; zweitens eine Figur bey Leplat Taf. 114., wo der Panzer der Statue als Stütze dient.

Für die zweite Gattung giebt es ein interessantes Exemplar in der Statue bey Leplat Taf. 44., woran das Nackte und das Gewand trefflich gearbeitet sind; und

wenn uns das Gedächtniß nicht trügt, gehört der Kopf dem Augustus an. Ganz nackt, und mit dem Donnerkeil des Jupiter bewaffnet kommt bekanntlich Augustus unter den Herculianischen Erzbildern vor.

Eine Bildnißsäule in Göttergestalt ist aber in Dresden nicht vorhanden, auſſer dem Liebling Hadrian's, dem schönen Antinous, und zwar sehen wir seine Bilder in *Forma deorum* zweimal. Aber einmal ist nur der von der Statüe abgebrochene Kopf einzeln vorhanden, und das andere Mal sehen wir bloß die Statüe ohne Kopf. Der abgebrochene Kopf in einem röthlichen Sandstein ist mit der *Calantica* bedeckt, vorn über der Stirn mit der Schlange *Ureus*, und dies zeigt, daß er, wie seine Statüe in weißem Marmor auf dem Kapitol, als *Osiris* gebildet war. Wer nur die Augenbraunen dieses Kopfes betrachtet, kann nicht zweifeln, daß man das Bild des Antinous vor sich habe (Becker Taf. 4.).

Der Körper des Antinous ohne Kopf stellt sich in der Statüe dar, die früher Alexander hieß (Taf. 18.), und zwar erscheint hier der schöne Jüngling im Costüm des *Bacchus*. So wie die Gesichtszüge des Antinous unverkennbar sind, so sind es auch seine Körperformen, besonders seine breite, fleischige Brust. Wie diese Statüe früher in einen Alexander umgestaltet ward, haben wir früher erzählt. Dieses schöne Denkmal verdiente wohl eine Wiederherstellung der fehlenden Theile (man sehe C. Levezow: über Antinous p. 88.).

Aber indem wir der Sammlung zwey früher nicht erkannte, Antinousbilder wieder geben, thut es uns leid, ihr den früher so genannten Antinous absprechen zu müssen (Becker Taf. 132. und 133.). Erstlich hat die Statüe nichts mit den Formen des Antinous gemein; zweitens ist zwar der Kopf der des Antinous, aber er ist nicht antik, sondern eine moderne Copie. —

IV. Matronen theils im eigenthümlichen Costüm, theils in dem der göttlichen Gestalten: — In ersterer Beziehung erwähnen wir erstlich ein nischenförmiges Denkmal mit zwey Säulen rechts und links, die spiralförmige Cannelirungen haben: ein Zeichen, daß schon auf spätere Zeiten hinweist. In der Vertiefung der Nische steht im Hochrelief eine Matrone (bey Becker Taf. 150.) mit der hinten über den Kopf gezogenen Palla, auf der Linken ein kleines Gefäß mit Weihrauch haltend, und mit der Rechten einige Kernchen auf die lodernde Flamme eines kleinen Hausaltars streuend, der die Form eines niedern dreyseitigen Candelaberfusses hat. Das Denkmal ist merkwürdig wegen der Darstellung des einfachen Matronencostüms mit der unter der Brust gegürteten Tunica, und darüber mit der Palla, die über den Hinterkopf gezogen zugleich die Opfernde, oder Priesterin andeutet.

Zweitens bemerken wir eine gefällig drapirte Matrone in Travertinstein (Taf. 116.), welche das Gegenstück zu der Statua Togata (Taf. 117.), die wir vorher erwähnten, gemacht zu haben scheint. Die engere Umnahme der Palla deutet gleichfalls auf das Catonische Zeitalter hin, wo der Stil noch ernst, und in dem Faltengang vortrefflich ist. Noch kommen ein paar andere Statuen in derselben Steinart und in ähnlichem Stil vor.

Eine dritte Statue im Matronencostüm, aber mit einer weitem und reichern Fältelung edirte Becker (Taf. 126.) unter dem Namen der jüngern Agrippina, welche wir aber für ihre Mutter halten möchten.

Römische Frauen aus den Kaiserfamilien, die in *Forma dearum* gebildet vorkommen, rechnen wir erstlich:

Jene drey Herculischen Statuen, wovon die ältere, wie wir sagten, die Agrippina Germanici als Mnemosyne, und die zwey Töchter im Costüm der Polyhymnia vorgestellt sind.

Zweitens erwähnen wir die spätere, obwohl wirklich noch gut drapirte, Statue der Julia Mamaea, der Mutter des Alexander Severus, in dem Costüm und mit den Attributen der Ceres, den Aehren und Mohn in der Linken, und der Fackel in der Rechten: zweckmäßige Restaurationen (Becker Taf. 145.).

Drittens fügen wir noch bey die Julia Pia, die Gemahlin des Septimius Severus, vorgestellt als schamhafte Venus (Becker Taf. 103.).

V. *Römische Bildnisköpfe:*

Die Römer, wenn sie von der Statue abgingen, stellten ihre Bildnisse nicht, wie die Griechen, in Form der Hermen vor, sondern in der Gestalt von Brustbildern. Dies kam daher, weil die Römer die Bildnisse ihrer Ahnen, in Wachs geformt und colorirt, ursprünglich in besonders dazu eingerichteten Schränken, die man verschließen konnte, in dem Vorhause aufzustellen pflegten. Diesen Bildnissen ward aber immer zugleich ein Theil der Brust mit der Bekleidung von natürlichen Stoffen beygefügt, um daraus die Würden zu erkennen, die dem Verstorbenen im Staate zu Theil wurden, und darunter mit beygefügter Inschrift, welche den Namen und die Thaten nannte. So ward für die Bildnisse bey den Römern die Büstenform gewöhnlich, so wie bey den Griechen die Hermenform.

Die Sammlung in Dresden ist sehr reich an römischen Bildnissen, aber aus den Zeiten der Kaiser, und aus den regierenden Familien. Jedes grössere Museum enthält hievon eine nicht geringe Anzahl, vorzüglich das capitolinische, welches dieselben auch in Reihen nach dem Alter aufgestellt hat. Eine solche Anordnung wäre auch

für Dresden zu wünschen, wobey es zwar, besonders unter den ersten Kaisern einige Lücken geben würde. Dann würde man aber das Vorhandene in einem Ueberblick überschauen können, und bald mit den Gesichtsbildungen der Gesellschaft bekannt werden. Mangelndes liesse sich etwa mit Gipsabgüssen ersetzen. Wäre zugleich die Münzsammlung oder auch nur die Abgüsse von Mionnet, in der Nähe; so könnten die Neugierigen sich auch das Vergnügen machen, die Bildungen unter einander zu verifiziren. Um unsern Bericht über die herrliche Sammlung nicht mit Notizen über Gegenstände zu verlängern, die keiner besonderen Erklärung bedürfen, gehen wir zur Betrachtung noch einiger andern Denkmäler über, die von höherm Interesse für das archaeologische Studium sind.

VI. Classe: *Reliefs und Gemälde.*

Die Zahl der Reliefs, der Mauer- und der Vasengemälde ist nicht groß, aber einiges darunter ist von Interesse und selbst von Wichtigkeit.

1. Gleichsam am Eingange in das Lokale des Museum begegnen wir dem viel besprochenen Candelaberfusse mit Reliefs an den drey Seiten. Die Arbeit ist aeginetisch, aber wie wir glauben, im Nachahmungsstil. Da die Gegenstände zur Zeit hinreichend bekannt und durchgesprochen sind, so darf unsere Anzeige nur kurz seyn (bey Becker Taf. 5. 6. 7.). Die erste Seite stellt den Raub des Dreyfusses vor, wie er auf ähnliche Art auf mehreren andern Denkmälern vorkommt. Hercules, unbärtig, mit der Löwenhaut über dem Kopfe, deren Schwanz sich umbiegend unten noch ansichtig ist, den Köcher an der linken Seite umgehungen, den Bogen in der linken Hand, und die Keule geschwungen in der rech-

ten haltend, trägt den Dreyfuß auf der linken Schulter, mittelst des linken Armes festgehalten, davon. Aber eben wird der Räuber von dem nacheilenden Apollo, den Bogen in der linken Hand haltend, erreicht, und der Dreyfuß an einem der Ringe an dem obern Rande des Kessels mit der Rechten erfaßt. Ueber den drey Ringen ruhet die Scheibe, worauf die Pythia sich setzend die Orakel zu ertheilen pflegte. Am Fusse zwischen den beiden Streitenden sieht man den obern Theil des Kessels, oder den gewölbten, hutförmigen Deckel, von dessen äußerem Gipfel ringsumher Gehänge mit Troddeln bis um die Mitte herabhängen. — Hier sieht man also alle zum Dreyfuß gehörigen Theile in seiner einfachsten Einrichtung sehr deutlich dargestellt, so wie auch die Bilder der Streitenden trefflich mit ihren Attributen charakterisirt.

Auf der zweiten Seite sieht man den Dreyfuß über einer vierseitigen Säule wieder aufgestellt, und unter Aufsicht des Hierophanten, der den geweihten Lorberstab des Apollo trägt (dessen Lorberbüschel aber oben durch einen vorwitzigen Restaurator in eine aufsteigende Flamme umgewandelt worden ist), wird derselbe jetzt von der Hand einer dem Tempel geweihten Dienerin — Hierodule genannt — mit Bändern geschmückt.

An der dritten Seite erscheint ein ähnlicher Vorgang, mit dem Unterschiede, daß hier auf dem Untersatze eine jener Fackeln aufgestellt ist, deren man sich bey den Fackelläufen bediente. Deswegen ist die Handhabe unten mit einem breiten, concaven Schilde bedeckt, um die Hand gegen die sprühenden Funken im Laufe zu schützen. Die Fackel selbst aber, die in der Mitte des concaven Tellers, wie bey unsern Handleuchtern befestigt ist, ist nur kurz, aber desto dicker. Auch diese Fackel wird von einer geweihten Dienerin unter der Aufsicht, und selbst mit Beystand des Hierophanten mit Bändern

umgeben und ausgeschmückt. Diese Fackelweihe bezieht sich wahrscheinlich nicht auf Apollo, sondern auf die Feuergottheiten, wie Vulcan und Prometheus, zu deren Ehren die Fackelläufe gehalten wurden.

Es ist interessant zu sehen, daß gerade in Dresden zwey so ausgezeichnete Denkmäler mit Hierodulen vorhanden sind, über welche eben noch kürzlich so arg gezankt wurde.

2. Ein kleines Relieftäfelchen, das bey Becker Taf. 151. edirt ist, und einen ältlichen Mann, bequemlich auf seinem Ruhelager liegend, mit einem von Speisen besetztem Tische vor sich, vorstellt. Er legt seine Rechte traulich auf die Schulter einer noch jugendlichen Frau, die am untern Ende des Lagers sitzt, und eingehüllt in ein weites Gewand, dasselbe eben öffnet, und so den ganzen Oberleib auf die anmuthigste Weise enthüllt. Seitwärts sieht man noch zwei kleinere bekleidete Figuren, deren Gestalt nicht recht zu erkennen ist. — Das Ganze scheint eine häusliche Szene vorzustellen, und zwar eine Anspielung auf den Tod einer geliebten Frau und Mutter zu enthalten. Noch einmal erscheint der ersehnte Schatten vom Hades her dem Gatten, gleichsam noch am Todesmahl Antheil nehmend, um dann auf immer vom Gatten und den zwey Kindern zu scheiden.

3. Einkehr des Bacchus bey Icarius: Auf Särgen, wie auf dem Gegenwärtigen, sind Bacchische Vorstellungen nicht selten. Hier (Taf. 111. und 112.) scheint ein bestimmter Mythos zum Grunde zu liegen, nämlich die festliche Einkehr bey Icarius. — Der Krater ist aufgestellt der Wein ist gemischt, und das Trinkhorn geht herum, wobey der am Fusse des Kraters liegende Pan sich bereits übernommen zu haben scheint. Die rauschende Musik der Bacchen und Faunen belebt den Vorgang. In der

Mitte zwischen Bacchus und seinem Lieblingsfaun Ampelus sieht man auch Methe, gestützt von einem Satyrisk, in die Kniee sinken. Früchte werden von der Hora des Herbstes herbey getragen, und Comus, der Gott des Festes, beleuchtet die Fackel haltend die Szene. Der alte Icarius, nach dem Bacchus, den Ampelus herbey winkt, sich umsehend, scheint das Ganze zu leiten, wobey seine Tochter Erigone den mystischen Korb lüpfet, und eine Frucht daraus dem Gotte selbst anzubieten scheint. Die heiligen Thiere, Löwe und Tieger, fehlen dabey nicht. Die Festlichkeit erfordert auch den Vater Silen, und langsam zieht er auf dem Rücken seines Eseleins herbey. Das Thier trägt eine große Glocke am Halse, damit der Spätkommende sich nicht etwa verirre.

Diese spätere römische Sculptur ist ohne Zweifel einem frühern griechischen Original nachgebildet.

4. Mit höherer Begeisterung ist die Bacchische Lust auf folgendem Sarge (Taf. 113. und 114.) vorgestellt. Bacchus von erregten Satyren, Bacchen, Panen und Panisken umgeben, schwingt sich auf seinen Panther im vollen Lauf. Unter diesem Jubel sieht man einerseits einen Satyr, der einem sich schmerzhaft geberdenden Panisk einen Dorn aus der Fußsohle zieht: das Gegenstück von einer Gruppe der Borghesischen Sammlung, wo ein Panisk einem Satyrisk denselben Dienst leistet, anderseits aber fällt die Wiederholung der Herculischen Gruppe auf, wo ein Panisk sich eine Ziege als Gattin zugesellt hat. Andere spielen zu solchen Vorgängen die Syrinx und die Flöten.

5. Weniger bedeutend, doch in ihrer Art nicht schlecht, ist die Vorstellung auf einem dritten Sarge. In der Mitte zwischen zwey Gorgonenmasken, die hier die Löwenköpfe, die wir am vorigen Sarge sahen, vertreten, erscheint der

auf der Syrinx spielende, hüpfende Pan, den Hirtenstock im linken Arme, in Mitte zwischen einer begeisterten Mänade, und einem Schlauchtragenden Satyr. Drey Bacchische Thiere, und der brennende Altar in Form einer Säule fehlen bey dem begeisterten Tanze nicht.

6. Noch ist ein anderer Sarg mit einem Relief vorhanden, wo ein römischer Imperator zu Pferde mit andern kühnen Jägern in der Jagd einer Menge zahmer sowohl, als wilder und reissender Thiere begriffen ist (bey Becker Taf. 110.). Der Herausgeber denkt hier an die Jagd des Calydonischen Ebers. Es scheint aber keine Jagd in freyer Gebirgswaldung vorzustellen, sondern eine jener Jagden zu seyn, welche zur Schau in dem Circus gegeben wurden. Und betrachtet man die Figur und das Costüm des Hauptjägers zu Pferde, so erinnert man sich leicht der Saecularfeste (der tausendjährigen Festlichkeit seit der Erbauung Rom's), die der Kaiser Philippus beging. Sein Vorgänger, der jüngere Gordian, hatte eine Menge seltener Thiere gesammelt zur Feier seiner Triumphspiele. Dieser Thiere bediente sich dann Philipp zur Feier der Saecularspiele, nachdem er den Gordian hinterlistiger Weise aus dem Weg geräumt hatte (Jul. Capit. in Gord. 33.).

Die Ueberreste von antiker Mauermahlerey sind nur geringe. Indessen geben sie doch zu erkennen, wie man bey dem Bemahlen der Wände verfuhr. Die Alten mahlten nicht in Fresco; sie strichen aber die Wände mit irgend einer Farbe in Fresco an, und mahlten dann das Figürliche auf eine solche Grundfarbe in Tempera, das heisst: mit Farben, wobey der Leim das Bindungsmittel war. Auf diese Weise sind alle Ueberreste antiker Mahlerey gemacht. In Dresden giebt es drey Fragmente, die man in Antium von einer Mauer abgelöst hat, vorstellend: 1. Hercules, wie er die Alcestis aus dem Hades

zurückführt, wovon wir schon oben sprachen, 2. das Bild einer Diana auf einer Säule stehend, und 3. zwey weibliche Masken (bey Becker Taf. 92. 93. 94.).

Von der geringen Anzahl Campanischer Vasen giebt es gleichfalls ein Paar von Bedeutung: erstlich in schwarzen Figuren der oft vorkommende Mythos, wo Theseus mit dem Schwerdt den Minotaurus erlegt, und zwar hier in Gegenwart der Ariadne selbst (bey Becker Taf. 154.).

Aber noch wichtiger ist die Vorstellung auf einem zweiten Gefäfs (Taf. 12.), wovon der Herausgeber den Gegenstand nicht kennt. Auch ist uns nicht bekannt, dafs irgend wo anders ein ähnliches Denkmal vorhanden sey, oder von einem andern Forscher versucht worden wäre, eine Erklärung des Gegenwärtigen zu geben *).

Bekannt ist der Mythos, wie Medea mit ihrem Sohne Medon, den sie mit Aegeus zeugte, von Athen vertrieben, nach Colchis zurückkommend, den Thron ihres Vaters Aeetes von dessen Bruder Perses usurpiert findet, und jetzt durch ihre Zauberkünste den Perses überlistet, und den Thron ihres Vaters auf ihren Sohn Medon bringet. — Im Bilde sieht man den Perses im Phrygisch-Asiatischen Costüm thronend, den Zepter in der Linken haltend, und die Patera auf der Rechten ausreckend, um von der unerkannten Medea, welche, die linke Hand im Gewande gewickelt, in der Rechten das Giefsgefäfs hält, um dem Könige den Zaubertrank zu schenken, — während der kühne Jüngling, ihr Sohn Medon, hinter dem König stehend, den Moment erlauert: den königlichen Zepter mit fester Hand zu ergreifen. — Auch der Jüngling, als Abkömmling des Aeetes, und sein Nachfolger trägt das

*) Eben jetzt werde ich von einem Freunde erinnert, dafs auch Herr Hofr. Boettiger eine Erklärung desselben versucht hat (Griech. Vasengemälde I. Band, III. Heft pag. 6.).

Phrygisch - Asiatische Costüm. — Das ganze Bild ist redend. —

Ich habe der vortrefflichen Antikensammlung in Dresden einen grossen Zuwachs meiner archaeologischen Kenntnisse zu danken. Und wenn ich mir erlaube, über manche darin enthaltene Denkmäler neue Ansichten zu eröffnen; so geschah es hauptsächlich, um einer grossen Sammlung den Preis zu zollen, den sie durch ihre Belehrung in so vielen Beziehungen verdient. Sie ist in Deutschland die erste gewesen, welche das Licht archaeologischer Kenntnisse in unserm Vaterlande anzündete. Wer weifs, ob Winkelmann je Italien gesehen hätte, wenn die Denkmäler in Dresden ihn nicht aufgeregt hätten, das höhere Studium in jenem Lande zu verfolgen, wo es allein sich folgerich entwickeln und gestalten kann.

Prag im Sommer 1819.

Der Kunstfreund, der die Heilorte Böhmens besucht, wird nicht leicht versäumen, die schöne Hauptstadt dieses Reiches zu sehen. Die Lage von Prag ist überraschend, und das Innere der Stadt enthält manches in Beziehung der Kunst, welches auch, nachdem man schon Dresden gesehen hat, noch belehrend ist. In Böhmen finden sich die ältesten bekannten Ueberreste deutscher Mahlerkunst. Der Kaiser Carl IV. versäumte nichts seine Residenz zu heben, und Bauverständige und andere Künstler zur Verschönerung derselben dahin zu ziehen. Seit der Mitte des 14ten Jahrhunderts waren die Mahler Theodorich, Kunze und Wurmser von Strasburg allda thätig, und Ueberreste von ihren Mahlereyen sieht man nicht nur in der

Hauptkirche in Prag, sondern auch und vorzüglich in dem von dem Kaiser erbauten Schlosse Carlstein, etwa fünf Stunden von Prag entlegen.

Zwar scheint seit der Zeit Carl des Großen, der nach dem Verfall der altrömischen Kunst in Deutschland, dieselbe im Gefolge der christlichen Religion zuerst wieder auf dem deutschen Boden einführte, der Kunstfleiß das ganze Mittelalter hindurch nie aufgehört zu haben. Allein hievon sind uns nur spärliche Nachrichten, und besonders in Hinsicht der Mahlerey keine Ueberreste zugekommen. Ausser den Arbeiten der genannten drey Mahler ist uns aus dem 14ten Jahrhundert keine andere Mahlerey bekannt geworden, als eine in der Kirche St. Castor zu Coblenz an dem Grabmal des Grafen Cuno von Falkenstein im Jahr 1388. — Die Vorstellung ist Christus am Kreuz, zur Seite die Mutter, Johann, und die Heiligen Petrus und Castor. Das Ganze ist auf die Mauer, und auf Goldgrund mit Leimfarben (nicht in Fresco) gemalt. Auf gleiche Weise mahlten die Künstler auch in Böhmen.

Wir bemerken hier zuerst, was von solchen Werken noch in Carlstein vorhanden ist. Es sind in dem Schlosse zwey Kirchen, und eine ganz kleine Kapelle, welche die Ueberreste jener Mahlereyen enthalten. Die untere Kirche heisst die der Mariahimmelfahrt, und auf den Mauern derselben sieht man in Leimfarben gemalt: erstlich wie Karl IV. an seinen Sohn Wenceslaus das Kreuz, und zweitens wie er an seinen Sohn Siegmund einen Ring übergiebt. Das dritte Gemälde stellt den Kaiser wieder vor: wie er in seinem Prachtmantel knieend der Andacht obliegt. Man eignet diese Arbeiten dem Nicolaus Wurmser, und dem Kunze zu.

In der daran stossenden Capelle der heiligen Catharina sieht man wieder auf die trockene Mauer einer Nische gemahlt: die Madonna mit dem Kinde, und davor knieend

knieend den Kaiser, und seine Gemahlin die Kaiserin Anna, wo das Jesuskind dem Kaiser, und die Madonna der Kaiserin die Hand reichet. Dies ist die beste und die erhaltenste der Mahlereyen; denn die andern in der Kirche wurden schon unter Rudolph II. bedeutend retouchirt; wodurch der Charakter des Alterthümlichen sehr verloren hat.

In der zweiten Kirche zum heiligen Kreuze in dem grossen Thurme des Schlosses sind die untern Theile der Wände, so wie in der Catharinakapelle, wieder mit rohen Amethysten, Chrysolithen, Onyxen, und andern Edelsteinen ausgelegt. Die obern Theile der Wände aber sind mit einer Täfely bedeckt, die in eine grosse Anzahl viereckiger Felder eingetheilt ist. Auf diesen Feldern nun sind einzeln die Büsten einer grossen Anzahl Heiliger aus allen Ständen — nicht weniger als 133 — in Leimfarben auf Kreidengrund gemahlt, und zwar alle von Theodorich von Prag. Unglücklicher Weise sind auch diese Gemälde sehr retouchirt, so dafs sich von der ursprünglichen Arbeit jetzt schwer urtheilen läfst.

Dann sind auf die Mauer — nicht auf die Täfelung — noch folgende Gegenstände gemahlt: Gott der Vater, die Anbetung des Lammes, die Ankündigung, die Heimsuchung, und die Opferung der Könige. Diese Arbeiten sind weniger retouchirt, und scheinen von der Hand des Wurmser und Kunze.

Ferner sieht man in derselben Kirche den Ueberrest eines hölzernen Altars, worauf der Heiland mit einem Engel gemalt ist, zugleich mit zwey Evangelisten. Die Inschrift darauf: *Thomas de Mutina pinxit*: hat sich sehr gut erhalten.

Als der Kaiser Joseph II. im Jahr 1781. die Gemädegallerie im Belvedere zu Wien einrichten, und zu diesem Zweck die Bilder aus den verschiedenen Residenzen

und Schlössern sammeln liefs, wurden auch die alten Gemälde in Carlstein in Vorschlag gebracht, und davon einzelne Stücke nach Wien geschickt (man sehe das Verzeichniß des Herrn v. Mechel p. 229.). Dazu gehörten erstlich: Christus am Kreuz mit Maria und Johannes von Nicolaus Wurmser, zweitens zwey von den vielen Tafeln des Theodorich von Prag, die Heiligen Augustinus und Ambrosius vorstellend; drittens eine Tafel von Thomas de Mutina, welche in der Mitte vorstellet: die Madonna mit dem Kinde auf den Armen, welches mit einem Hündchen, das die Mutter auf der Hand hält, spielt; zur Seite rechts aber den heiligen Wenceslaus, und links den heiligen Palmatus, alles auf Goldgrund, und mit den Versen:

*Quis opus hoc finxit Thomas de Mutina pinxit
Quale vides lector Parisini filius auctor.*

Außer diesen jetzt in der Wienergallerie sich befindenden Gemälden wurden damals noch andere von Carlstein weggenommen, die sich jetzt in der Bibliothek der Universität zu Prag befinden: erstlich das Brustbild eines Apostels von Theodorich von Prag, und zweitens eine Madonna mit dem Kinde auf Goldgrund, und darüber ein Engel von Thomas von Mutina, mit vier andern Engeln, wovon der eine die Geige, der andere das Tamburin, der dritte die Orgel, und der vierte die Laute spielt, nebst zwey Evangelisten und dem Brustbild eines Bischofs, welche sehr zierlich die Einfassung bilden.

Zu diesen hier angegebenen Gemälden der alten Meister müssen wir bemerken, daß auch in der Hauptkirche St. Veit zu Prag noch die Capelle des heiligen Wenceslaus vorhanden ist, welche der Kaiser Carl auf dieselbe Weise, wie die zwey Kirchen in Carlstein auszieren liefs. Man sieht darin die untern Theile der Mauern mit den ähnlichen Edelsteinen von Chrysopras, Onyx,

Amethysten und andern ausgeziert, und darüber sind in zwey Reihen Mauergemälde, wovon die untere in mehreren Abtheilungen das Leben und das Leiden Christi vorstellet, die obere aber die Geschichte des heiligen Wenceslaus. Die Arbeit scheint von denselben Mahlern des Kaisers herzurühren. Diese Gemälde haben zwar keine Auffrischung erfahren; aber sie sind so dick mit Staub bedeckt, daß man die Gegenstände mehr errathen muß, als sehen kann.

Was nun den Thomas von Mutina und seine Werke betrifft; so wollte man denselben auch zu einem Böhmen machen. Allein nähere Forschungen haben gezeigt, daß er ein Italiener ist und Modena angehört; ferner daß die Gemälde nicht in Oel, wie einige wollten, sondern in Tempera gemalt sind. Auch scheint man richtig zu vermuthen, daß der Künstler selbst nie in Böhmen war, sondern der Kaiser solche Gemälde auf seiner Reise nach Rom bey ihm bestellte.

In Rücksicht der deutschen Mahler im Dienste des Kaisers läßt sich nur so viel bemerken, daß ihre Werke weder besser, noch schlechter sind, als diejenigen der gleichzeitigen Italiener, der Brüder Orcagna, Angelo Gaddi, oder des Spinello. In den Werken der Mahler beider Völker zeigt sich die Manier des Giotto noch immer vorherrschend. In welchem Verkehr aber die deutschen und italienischen Mahler im 14ten Jahrhundert zusammen stehen mochten, darüber giebt es keine Nachrichten. Indessen da schon früh die deutschen Bildner in Italien arbeiten, und mit Nicolò und Gioanni da Pisa verkehren; so darf man kaum zweifeln, daß nicht auch die deutschen Mahlergesellen damals in Italien wanderten.

In der Kirche St. Veit ist auch noch ein Antlitz Christi — Vera Icon — vorhanden, welches Carl IV. von

seiner Römerreise mitbrachte, und an die Kirche schenkte. Es ist das schönste Werk, was uns je von Byzantinischer Kunst vorgekommen ist, und das Gesicht trägt ganz die Formen und die Züge, welche man in den frühern Mosaiken wahrnimmt, und wie man sie in den spätern Christusköpfen des Johann van Eyck, und in denen des Leonardo da Vinci wahrnimmt. Dieses Gemälde auf Goldgrund hängt an einem Pfeiler der Seitenschiffe, und ist mit einem Rahmen geziert, dessen Seiten rechts und links mit sechs kleinen Figuren bemalt sind, welche die Schutzheiligen Böhmens, Vitus, Adelbertus, Ludomilla, Wenceslaus, Procopius und Sigismundus darstellen, den obern und untern Theil des Rahmens aber zieren Engeln. Solche Figürchen sind ihrer Charaktere, ihrer Anmuth, der guten Gewänder, und des Colorits wegen bemerkenswerth. Nur die Füße und Hände verrathen noch das Rohe der frühern Manier.

In der Kirche können wir auch nicht umhin auf einige Bildwerke aufmerksam zu machen. Erstlich sieht man in einer Nebencapelle das Denkmal des Erzbischofs Johann von Wlaschin vom J. 1380. im böhmischen Marmor. Der Verstorbene liegt in seinem Ornate auf einer ungefähr vier Fuß hohen Unterlage, und das Gesicht des Ruhenden ist so mild und wahr ausgearbeitet, daß wir uns keines Bildwerkes aus derselben Zeit entsinnen, daß hiermit verglichen werden könnte. Es ist Schade, daß der Namen des Bildhauers, der dies Denkmal machte und der ein Zeitgenosse jener alten Mahler war, nicht bekannt ist.

Dann sieht man eben allda das Denkmal der Ludomilla Bercha in Erz. Als eine Frau in schönster Blüthe ruht die Entschlafene, gerade ausgestreckt, indem sie mit den gesunkenen Händen rechts und links die Häupter von zwey Kindern, ihren Söhnen, gleichsam segnend berührt.

Die darunter gesetzte Inschrift ist so einfach, daß wir nicht umhin können, dieselbe wörtlich herzusetzen:

„Ludomillae Berchae conjugi illustri fideque incomperabili, et Ferdinando ac Joachimo filiis dulcissimis Franciscus Turianus Comes die XXII. Octob. 1558. piissimus posuit.“

„Der Ludomilla aus dem edlen Haus der Bercha, der unvergleichlich treuen Gattin, und Ferdinand und Joachim den süßesten Söhnen setzte mit frommen Sinn dies Denkmal der Graf Franz von Thurm den 22. October 1558.“

Auch von diesem schön gearbeiteten Denkmale nennt man den Meister nicht. Es scheint aber noch aus der Nürnbergischen Gießschule des Peter Vischer zu stammen.

Man sieht ferner im Hauptschiffe der Kirche nahe am Haupteingange das kaiserliche Mausoleum, welches Rudolph II. in Marmor errichten ließ. Die auf demselben liegenden Figuren sind Ferdinand I. mit der Kaiserin Anna, und Maximilian II. Dann sieht man in Relief umher die Brustbilder von Carl IV., und von seinen vier Frauen und seinen Nachkommen. Auch von diesem Monumente kennen wir den Meister nicht; aber der Stil steht nicht hinter den besten Werken der italienischen Meister derselben Zeit. — Und dasselbe läßt sich von dem Schnitzwerk der hölzernen Thüren sagen, welche in Relief die vier Evangelisten, und die vier Schutzheiligen Böhmens vorstellen. Selbst das Zierwerk ist daran so vortrefflich, daß es auf die raphaelische Zeit hindeutet. Es scheint, daß man dieselben mit Recht dem Kaiser Ferdinand I. zuschreibet.

In derselben Kirche, nämlich in der Kapelle des heiligen Wenceslaus sieht man auch ein Gemälde von Lucas Cranach vom Jahr 1543, das den Tod des heiligen Wen-

ceslaus vorstellt. Es gehört aber nicht unter die ausgezeichneten Werke, und möchte eher von dem jüngern, als dem ältern Cranach seyn.

Das Meistergemälde der Kirche ist das am Hauptaltar. — Es ist ein Flügelbild, und stellt in der Mitte den Evangelisten Lucas vor, der die Madonna mit dem Kinde abconterfeit, mit großartiger Architektur und Perspective. Man eignet es dem jüngern Hans Holbein zu. Die Madonna ist schön und grandios die Figur des Lucas. Dann stellt der Flügel zur linken den Johannes zu Patmos vor mit einer Erscheinung in der Luft. Diesen Flügel glaubt man von Coreggio gemalt, und in Wahrheit hat das Helldunkel viel von diesem großen Meister. Der Flügel rechts stellt die Martyr des heiligen Vitus vor, und der Meister des Gemäldes soll Giulio Romano seyn. Auch ist das Bild vortrefflich in der Composition, die Zeichnung des Nackten meisterhaft; die Schattengebung aber fällt sehr in's Schwärzliche, lauter Andeutungen, die dem mahlerischen Charakter des Julius sehr zusagen. Allein ungeachtet der bemerkten Anscheine giebt sich bey näherer Betrachtung bald kund, daß die drey verbundenen Gemälde von andern Händen, und zwar von niederländischen Meistern gemalt sind.

Unter den großen Künstlern dieser Schule ist die Manier des Bernard van Orley so ausgezeichnet, daß sie sich in seinen Werken dem geübten Auge leicht kund giebt. Bernard van Orley gehörte zu den ersten Niederländern, der Italien besuchte, und einige Zeit in der Schule Raphaels zubrachte. Er hat in der Zeichnung und in den Formen viel von dem großen Meister angenommen, aber in der Art zu mahlen blieb er noch der niederländischen Schule treu. Bekanntlich war er der Hofmahler der Regentin Margareta der Niederlande, Tante von Carl V., und dann des Kaisers selbst.

Leicht erkannte ich in dem Mittelbilde die Hand des Orley. Aber wie kamen die beiden Flügel dazu, die in einer ganz andern Manier gemahlt sind? — Nur die italienische Art, und die Verwandschaft des Orley mit seinem Schüler Michael Coxcie brachte mich darauf, daß die Flügelbilder von dem letztern gemahlt seyen. M. Coxcie brachte auch lange in Italien zu, studirte in Rom nicht unter, sondern nach Raphael, und mahlte in der deutschen Kirche, St. Maria dell'anima, allda zur Zeit, wo Giulio Romano für dieselbe Kirche das Gemälde für den Hauptaltar verfertigte, welches noch allda zu sehen ist. Auch das Verhältniß der beiden letztern Meister zu einander trat bey der Besichtigung der beiden Flügel klar hervor, und bestätigten mich in meiner Ansicht. Aber wahrhaft erfreulich für mich war es, als ich in Carl van Mander sowohl im Leben des Orley, als in dem des Coxcie das Mittelbild und die Flügel deutlich bezeichnet fand, und zwar mit der Angabe, daß der Erzherzog Matthias das ganze Gemälde von Mecheln herbrachte; und wahrscheinlich also dieser es ist, welcher das herrliche Bild der Hauptkirche in Prag schenkte, und am Hauptaltar aufstellen liefs.

In der That läßt sich behaupten, daß weder Meister, noch Schüler je trefflichere Werke geliefert haben. Die Schattengebung ist dem Coxcie in der Martyr des heiligen Vitus weniger gelungen, sey es, daß die Schatten ihm hier, so wie es so oft dem Giulio Romano erging, zu sehr nachgedunkelt sind, oder er sogleich auf die stärkere Schattengebung des Julius hinarbeitete. Dagegen gerieth dem Coxcie das Helldunkel in dem Johannes auf Patmos vorzüglich, und nie ist dieser Meister der schönen Manier des Coreggio näher gekommen.

Nicht unrecht wird der Kunstfreund thun, der uns von St. Veit noch in die Georgenkirche folgen will. Sie zeigt

sich in ihrer Anlage vorgothisch, und noch im lateinischen Stil erbaut. Die Gemälde darin gehören auch zu den ältern der deutschen Kunst.

a. Ein Altar mit Flügeln stellet in der Mitte auf Goldgrund die Sendung des heiligen Geistes vor, und auf einem der Flügel die Verkündigung, und auf dem andern die Heimsuchung. Unten kommt der heilige Georg, und die Opferung der Könige vor. Der Stil zeigt die Nürnbergsche Schule von Walch und Wohlgemuth, doch mehr von Walch des wärmern Colorits wegen.

b. Auf einem andern Gemälde mit Flügeln sieht man die Madonna mit dem Kinde in der Mitte, und zu den Seiten die heiligen Jungfrauen Catharina und Barbara, und dann Dorothea und Agata. Die Manier ist deutsch-venezianisch, nicht unähnlich dem Georg Pens. Das Colorit ist venezianisch, und die Charaktere deutsch; aber nicht fein.

c. Noch giebt es zwey Flügel, wozu das mittlere Bild fehlt. Der eine stellt den heiligen Sebastian und der andere den grossen Christoph vor. Auch diese Bilder sind altnürnbergisch vor Albrecht Dürer.

d. Wer sich die Mühe giebt, den Chor zu besteigen, sieht allda noch zwey Gemälde: eine Kreuzigung, und dann die Flotte der heiligen Ursula mit ihren eilftausend Jungfrauen. Es kommen darin noch Vergoldungen vor, obwohl die Manier schon die zweite Hälfte des 16ten Jahrhunderts deutscher Kunst ankündigt.

Wir zeichnen solche, eben nicht sehr erheblichen, Gegenstände auf, in der Erwartung, daß irgend ein Eingeborner darauf aufmerksam werde, um zu sehen, ob vielleicht die Archive noch einige nähere Nachrichten darüber enthalten.

Die ständische Gallerie: Daß es auch den heutigen Einwohnern von Prag nicht an Kunstliebe gebricht,

erweist nicht nur die Errichtung und Unterhaltung einer Kunstanstalt, sondern auch die Bildung einer Gemäldegalerie, indem einige, auf den Privatbesitz verzicht leistend, ihre Gemälde hergaben, um sie zu einem größern Ganzen zu vereinigen. Ich sah bereits mit wahrem Vergnügen im Jahr 1796 die Vorbereitungen hierzu, und im Jahr 1819 die Gemälde in einem hinreichenden Lokale aufgestellt unter dem Namen der Ständischen Gallerie. Ich gebe hier von dem Gesehenen eine kurze Uebersicht, mit dem lebhaften Wunsche, daß es auch an edelgesinnten Patrioten nicht fehlen möge, eine solche Sammlung zu vermehren, und dadurch die Liebe zu dem Schönen immer mehr zu beleben. Reichere Häuser, deren es in Prag mehrere giebt, sollen dadurch nicht abgehalten werden, eigene Sammlungen anzulegen, und den Privatgenuss dadurch zu erhöhen, daß sie den Kunstfreunden die Thüren gerne dazu öffnen.

Von den italienischen Schulen ist die Venezianische in der Sammlung am reichlichsten bedacht.

1. Ein Bildniss: bezeichnet mit dem Namen des Meisters Bartolomeo Vivarini ist schön, aber nicht ohne Retouchen.

2. Das Bildniss einer geschmackvoll gekleideten jugendlichen Frau von Tizian. Kenner werden es vielleicht als eine gute alte Copie ansehen.

3. Die Vermählung der heiligen Catharina von Andrea Schiavone.

4. Eine Madonna mit dem Kinde in der Höhe sitzend, und tiefer drey Heilige mit einer Aebtissin: bezeichnet mit dem Namen D. Campagnola 1525. Es ist ein Bild von dem trefflichsten Colorit, welches aber mehr den Ton des Paolo Veronese, als den des Tizian, dessen Schüler Campagnola war, zeigt. Da nun der Padua-

ner älter als Paolo Veronese war; so liesse sich hier sagen: *Paulus ante Paulum*.

5. Zu den Hauptgemälden gehört die Erweckung des Lazarus von Licinio Pordenone.

6. Sehr freundlich entgegneten uns zwey Gemälde des Girolamo Santa Croce von Bergamo: erstlich ein überaus lieblich componirtes Bild, die Geburt Christi vorstellend, und zweitens Christus, der nach der Erstehung der Mutter erscheint. Hinter der Maria sieht man eine Aebtissin, vermuthlich die Stifterin des Bildes; Christus selbst ist mit vier Engeln umgeben, und hinter ihm David und Johann der Täufer. Letzteres Gemälde übertrifft das erstere noch. Diese Werke sind in der Sammlung unter dem Namen Pietro Perugino vorhanden, vermuthlich weil früher die Werke des unvergleichlichen Girolamo Santa Croce weniger bekannt waren.

7. Von Francesco Bassano ist eine Beschneidung zu sehen mit dem Namen des Mahlers: ein grosses und eines der bessern Gemälde des Meisters.

8. Hiezu zählen wir noch eine Opferung der Könige mit dem Namen Jacopo Ligozzi. Das Bild ist nur klein, und auf Kupfer gemahlt, aber von der schönsten Vollendung. Das Colorit ist indessen mehr Florentinisch als Venezianisch. — Bekanntlich war Ligozzi ein Veroneser, und brachte die bessere Weise des Colorirens zur Zeit des Cigoli nach Florenz, wo er sich niederliess, und wo man die trefflichsten Werke in der gemischten Manier der beiden Schulen von ihm sieht.

Von andern italienischen Meistern bezeichnen wir noch folgendes:

9. Zwei Gemälde in der Art des Bernardino Luini: eine Madonna mit dem Kinde, aber nur klein und leider verwaschen; dann eine heilige Familie mit dem

Porträt des Stifters, und dem heiligen Antonius: auch dieses nicht glücklich restaurirt.

10. Eine heilige Familie mit Engeln, die dem Kinde eine Schüssel mit Trauben anbieten, ist auf Goldgrund gemahlt, obwohl die Manier bereits an Giulio Romano und Andrea del Sarto erinnert. Auch dieses Gemälde ist nicht frey von Retouchen.

11. Eine heilige Familie mit zwey grossen Engeln scheint aus der zahlreichen Schule des Pierin del Vaga zu kommen.

12. Auch dürfen wir die Anzeige der Copie der raphaelischen Madonna in dem Hause Colonna nicht vergessen. Dieselbe ist vortrefflich, und vielleicht von Sassoferrata. Ueberhaupt möchten wir aus einer Sammlung, deren Existenz das Werk von Privatbeyträgen ist, gute Copien nach vorzüglichen Meistern nicht ausschliessen *).

Aus der Schule der altniederländischen Meister haben wir folgendes aufgezeichnet:

1. Zwey Gemälde in der Manier der Eyckischen Schule: erstlich das Hinscheiden der Maria, ein Werk von hoher Vollendung, welches aber auch anderwärts vorkommt; zweitens eine heilige Familie, wo der heilige Moritz den Stifter empfiehlt. Der Heilige ist überaus schön gemahlt. Alles übrige aber ist eher schlecht und von anderer Hand.

2. Ein Bild mit Flügeln: auf der mittlern Tafel sieht man die Anbetung der Könige, und auf dem Flügel rechts einen Vater mit drey Söhnen unter dem Schutz des heiligen Hieronymus, und auf dem Flügel links eine Mutter

*) Bekanntlich ist das Original dieser vortrefflichen Madonna Raphaels in der letzten Zeit in das königl. preussische Museum übergegangen. Ich habe in dem Berliner Kunstblatt Februar 1829 eine nähere Beschreibung davon gegeben.

mit drey Töchtern unter dem Schutz der heiligen Lucia. Das Gemälde hat viel Aehnliches mit einem Gemälde in Dresden, welches auch die Opferung der Könige vorstellet, und von dem wir sagten, daß es am meisten an die Schule von Hemeling erinnere.

3. Vorzüglich ist das Brustbild einer Lucretia, und wahrscheinlich von Bernard van Orley. — Dann ist noch ein Bildchen vorhanden, das ein Mädchen vorstellt, welches in einem Buche liest. Dies erinnert gleichfalls an die Manier von Orley; auch die Art wie das neben der Figur stehende goldene Gefäß behandelt ist. Das Ganze ist anmuthig und fein, das Helldunkel schön, wenn gleich noch in der ersten kleinlichen Manier des Meisters.

4. Ein anderes Gemälde, drey Mädchen vorstellend, welche der heilige Nicolaus mit dem goldenen Ei beschenkt, ist in der Weise von Hans Swarz von Gröningen gemahlt.

5. Die Spinnerinn, welcher ein junger Mensch an den Busen greift, scheint von Johann Metsus zu seyn.

6. Selten sind die Gemälde von Hubert Golzius von dem man die Wissenschaften in mehreren Gemälden dargestellt sieht, zwar nicht ohne Charakter, aber grau und hart.

Von spätern holländischen Meistern sieht man nur vier Stücke, aber jedes in seiner Art ausgezeichnet: *a.* Das Porträt einer jungen Dame von Ravesteen, sehr schön colorirt; *b.* Ein Wasserfall in einer gebirgigen Gegend mit dem Namen Allart Everdingen, von trefflicher Erhaltung; *c.* zwey der schönsten Fruchtstücke von dem trefflichen Roepel.

Von altdeutschen Meistern haben wir folgendes aufgezeichnet:

1. Eine Abnahme vom Kreuz, und eine Grablegung

Christi, beide in der Manier, die man gewöhnlich dem Martin Schoen zuschreibt.

2. In der Manier des Michael Wohlgemuth giebt es mehrere Gemälde. Da wir aber die Meister nicht verbürgen können, bezeichnen wir sie nicht näher.

3. Von Hans Burgmaier ist eine Geburt der Maria vorhanden; und ihm werden auch zwey lebensgroße und schöne Bildnisse vom Kaiser Heinrich II. und seiner Gemahlin Cunigunda zugeschrieben.

4. Auch sieht man ein Marienbild von Lucas Cranach.

5. Von Hans Baldung Grien sieht man ein Hauptgemälde mit seinem Schriftzeichen, und dem Jahr 1516. Es stellt die Martyr der heiligen Dorothea in einer trefflich gemahlten Winterlandschaft vor. Das Bild ward in demselben Jahre verfertigt, wie seine Hauptgemälde in dem Münster zu Freyburg im Breisgau.

6. Von Heinrich Aldegrevier ist erstlich Christus unter den Pharisäern, und dann Christus gebunden; beide mit dem Monogramm des Meisters, und letzteres mit dem Jahre 1529.

7. Von Albrecht Altorfer: ein schöner Jüngling, der unter den Keulenschlägen seiner Mörder erliegt (eine mir unbekannte Legende). Das Gemälde ist von besonderer Wirkung und schönem Colorit.

8. Zwey Flügel, wovon das mittlere Stück fehlt, grau in grau gemahlt, und bezeichnet mit dem Namen Hans Holbain (so), stellen einerseits das Hinscheiden der Maria mit den Heiligen Augustinus und Thomas, und anderseits eine Allegorie vor mit Ambrosius und Margarita nebst andern Heiligen. Ohne Zweifel gehören die beiden Gemälde dem Vater Holbein an. Sie sind wahrhaft schön, und haben viel von der Manier der Eyckischen

Schule, so dafs man nicht zweifeln kann, Holbein habe einige Zeit in Flandern zugebracht.

9. Von Hans Holbein dem Sohn sieht man zwey Bildnisse: erstlich eine Frau von mittlerem Alter, die eine Nelke hält, zwar noch in seiner härtlichen Manier, aber wundersam aufgefaßt; zweitens eine Frau mit einem weissen Tuche um den Kopf welches so wie das Pelzwerk an der Kleidung vortrefflich gemahlt ist; doch vor allem andern hebt sich das Colorit des Gesichtes hervor. Es ist mit dem Jahr 1541 bezeichnet — in der stärksten Zeit des genialen Meisters.

Von Privatsammlungen in Prag ist allein die des Fürsten Colloredo zu unserer Kenntnifs gekommen *). Sie ist nicht grofs, enthält aber einige sehr schätzbare Stücke.

1. Ein kreuztragender Christus von Marco Palmezzano da Forli 1538. Der Künstler war ein Schüler seines trefflichen Landsmannes Melozzo da Forli, der mit Mantegna und Marco Zoppo zugleich bey Squarcione in Padua studirte. Von Palmezzano sind die Werke nicht selten in der Romagna, und in Bologna.

2. Eine Magdalena mit sechs Engeln umgeben in der Manier des Bernardino Luini; aber leider nicht glücklich restaurirt.

3. Der colossale Kopf eines Hirten, ein Studium von Coreggio.

4. Ein sehr schönes Bild von Andrea del Sarto, eine heilige Familie mit dem kleinen Johann vorstellend.

*) Vortreffliches soll auch das gräflich Nostitzische Haus enthalten, und besonders reich an holländischen Meistern seyn. Wir bedauern, sie nicht gesehen zu haben.

5. Der Raub der Europa: ein nicht großes Gemälde von dem Cav. Giuseppe d'Arpino.

6. Das Abendmahl mit dem Namen des Leandro Bassano 1605. Ein Gemälde im Stil des Paolo Veronese, von großer Harmonie und Vollendung.

7. Eine auf Papier in Wasserfarbe colorirte Skizze, den geblendeten Belisarius vorstellend, welchen eine Frau, mit einer Gruppe anderer Figuren umgeben, bittet, ihren kranken Sohn zu heilen. — Eine wahrhaft schöne Composition, und ohne Zweifel von Dominichino.

8. Eine Madonna, genannt von Garofalo; allein es ist eines jener Bilder, worin Sassoferrata den Stil des Garofalo nachzuahmen suchte, und hier nicht unglücklich.

9. Von altdeutschen Meistern ist nur ein Gemälde vorhanden: Christus, der im Tempel lehret. Wie es uns scheint eine frühere Arbeit von Hans Baldung Grien.

10. Von neuern Meistern sieht man: zwey Bilder von David, das eine einen Ganymedes, das andere eine Hebe vorstellend. — Aber beide sind magerig und unanmuthig. Für solche zarte Gebilde hatte der Mann weder Talent, noch Farbe. Ein solches verunglücktes Werk des Meisters, Amor und Psyche vorstellend, sahen wir vor nicht langer Zeit auch in Brüssel.

11. Von Philipp Hackert giebt es zwey große Landschaften, die nicht bloß in Hinsicht der Auffassung der Natur, sondern auch in der Farbe, worin der Meister nicht selten hart zu seyn pflegt, zu seinen bessern Werken gehören. — Im Ganzen möchte unser Philipp bis jetzt von keinem der neuesten Landschaftler übertroffen seyn.

12. Noch bleibt uns ein seltenes Gemälde von Raphael Mengs zu betrachten. Es stellt eine heilige Nacht vor, die der Besitzer aus dem Nachlaß des Künstlers er-

standen hat. Da ich vergafs, von den Werken dieses in so vieler Hinsicht bedeutenden Meisters in der catholischen Kirche in Dresden zu sprechen; so ist es mir angenehm, ihn wieder in Prag zu begegnen, und zwar in einem seiner letzten und vorzüglichsten Gemälde.

Kein Künstler der letzten funfzig Jahre hat die Aufmerksamkeit so allgemein auf sich gezogen, wie Mengs. Man suchte und bewunderte seine Werke in ganz Europa; in Paris und London wie in Rom, in Madrid und Petersburg wie in Deutschland. Aber wie sonderbar! kaum war seine Persönlichkeit der Welt entrückt; so wurden die frühern Bewunderer kalt, und es erging unserm Pittore Filosofo, wie so vielen berühmten Männern unserer Tage, welche das Studium der Philosophie ausschliesslich zu ihrem Zweck machten und machen. Einer will dem andern über den Kopf wegsteigen und ausschliesslich die Stoa occupiren. Da wir hier am Ende unserer Betrachtungen sind, so vergönne man uns noch ein Wort über unseren philosophischen Mahler beyzufügen. Neues, was nicht schon Pro und Contra über denselben gesagt wäre, läfst sich zwar schwer vorbringen. Aber manchmal sind auch Wiederholungen zur Zeit. —

Mengs studirte, wie Hannibal Caracci, und war ein wahrer Eklektiker. Raphael, Tizian, Coreggio waren seine Vorbilder, mit denen er das Studium der Antiken verband; und nicht leicht wird man ein Gemälde, ja kaum eine Figur von ihm sehen, wobey er nicht an einen Vorgänger gedacht hätte. Alles ist bey ihm eklektisch; selbst bey seinen Porträten verliess ihn das Streben nach irgend einem berühmten Vorbilde nie. — Und wahrlich, wer will es läugnen? — Was auf dem Wege der Nachahmung zu erreichen war, hat Mengs auch erreicht. Nehmen wir seine Frescogemälde in Rom zum Beyspiel: Ueberall wird man die Formen, und den Zeichner finden, der

der sich nach Raphael und den Antiken gebildet hat. Einzelne Musen in seinem Parnass der Villa Albani sind in solcher Beziehung vortrefflich wie auch die größern und kleinern Genien und Kronos in der Stanza der Vaticana. Betrachtet man diese Werke von Seite des Colorits: wer hat den schönen Ton in Fresco, wenn man wieder die Figuren einzeln in Betracht nimmt, je besser erreicht? — Ueberall zeigt sich der glückliche Nachahmer des Tizianischen Colorits. Ja in anderm ist es ihm noch besser gelungen. In der Himmelfahrt des heiligen Eusebius stellet sich die ganze Decke wie aus einem Guß harmonisch dar, und zwar mit einer Kraft des Hell dunkels, daß man auf das erfreulichste an Coreggio erinnert wird. Solche Thatfachen erweisen einen ausgezeichneten Mahler, wenn er in anderem auch weniger befriedigen sollte.

Dieselben Verdienste finden sich auch in seinen Oelgemälden. Wer wird die Himmelfahrt Christi in Dresden nicht für ein wohlstudirtes und treffliches Werk halten, besonders wenn man einzelne Figuren, und einzelne Theile von Figuren darin betrachtet? Ein gleiches gilt von der Christnacht bey dem Fürsten Colloredo. Es war ein Wagniß, sich mit Coreggio in demselben Gegenstand zu versuchen. Aber könnte man vergessen, daß Mengs hier nur der Nachahmer des großen Lombarden war; so würde man dem deutschen Meister die Bewunderung kaum versagen *). Rechnet man ferner die Ver-

*) Man höre den Biographen, wie er sich über dieses Gemälde ausdrückt. „Er (Mengs) unternahm ein größeres Gemälde, welches die Geburt Christi vorstellt. Bey diesem hatte er zur Absicht mit dem Coreggio in der berühmten Nacht zu wetteifern. Die Nachkommenschaft muß entscheiden, ob er gut gekämpft, und den Sieg davon getragen hat. So wie bey dem Gemälde der Grablegung, die ganze Szene den erhabensten Schmerz vorstellt, so drückt dieses die rei-

dienste hinzu, welche Mengs sich im Bildniss erwarb: in seinem eigenen sowohl, wie in dem des Pabstes Rezonico, und in dem des Cardinals Zelada; so wird man dem Mahler keine geringe Geschicklichkeit zugestehen, und sagen müssen, daß seitdem ihm kein anderer gleich gekommen ist.

Betrachten wir ferner Mengs als Schriftsteller; so finden wir ihn überall in den Maximen begriffen, welche er in der Ausübung befolgte. Er nahm, wie sein Freund Winkelmann, das Objectivschöne als Bestimmungsgrundsatz an: zu befolgen seyen antike und Raphaelische Formen, Tizianisches Colorit und Correggiosches Hell-dunkel. In seiner Kritik, wie in seiner Uebung blieb er sich gleich und folgerecht.

Mengs betrat die Laufbahn in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, wo die Schulen in Italien, so wie in dem übrigen Europa zu einem theatralischen Decorationswesen herabgesunken waren. Studium und Kritik waren einer phantasirenden Willkühr preisgegeben. In einer solchen

zendste Schönheit aus, welche die Sinne und der Verstand nur fassen können.“

„Man sieht darauf kein anderes Licht, als was von der Gottheit des Kindes strahlt, so daß es von dem Gesicht desselben seitwärts auf die Figuren fällt. Die Fleischfarben sind mit solcher Wahrheit gegeben, daß, wenn Tizian dergleichen zu machen im Stande gewesen wäre, so hätte er sie gewiß nicht mit solcher Reinlichkeit zu wählen gewußt, mit welcher Mengs sie auswählte. Die Jungfrau ist kein schönes Dorfmadchen oder Bäuerin, wie diejenigen, welche Raphael in ähnlichen Fällen anbrachte, denn dieser schwang sich niemals über die Schönheit, welche sich in der Natur findet. Mengs wußte eine heroische Schönheit vorzustellen, und das Mittel zwischen dem Göttlichen und Menschlichen. Unter den Hirten, und der übrigen Gesellschaft befindet sich auch sein eigen Porträt.“ Will man etwas Höheres zum Lobe unseres Mahlers lesen? Hiernach hätte Mengs das Glück gehabt in einem Gemälde alle seine drey großen Vorbilder zu übertreffen.

Zeit ein glücklicheres Studium einschlagen, zeuget von einem starken und richtigen Sinn. Mengs liefs sich durch sein flaches Zeitalter nicht irre leiten. Sein richtiges Gefühl führte ihn zu den bessern Vorbildern, und durch ihr Studium erstarkte sein Urtheil. Indessen war der Sieg mit seinen Gegnern weder leicht, noch vollständig. Der Schreiber dieses, der drey Jahre nach dem Tode von Mengs nach Italien kam, fand die Sekten noch aufrecht, und viele Häupter, die noch in den losen Principien eines Bernini und Pietro da Cortona befangen waren. Indessen gewannen die Mengsschen Ansichten immer mehr Land, doch mehr in der Theorie, als in der Ausübung. Mengs hinterliefs nur schwache Schüler, und er bey aller seiner Geschicklichkeit besafs nur wenig Originalität, geringe Erfindungsgabe, und keine Gewandheit in der Composition. Selbst in der Wahl der Aufgaben, die er zu bearbeiten übernahm, war er nicht glücklich. Es fehlte seinen Werken geniale Belebung, Handlung, Charakter und Ausdruck. Zeichnung, Farbe und Helldunkel können allein solche Mängel nicht ersetzen. Er bewirkte zwar, dafs die Jugend (und selbst die französische) anders als früher zu studiren begann, dafs man anstatt den Cortona, und Andrea Sacchi zu copiren man wieder in den Stanzen Raphaels zeichnete, und anstatt den Machwerken des Bernini nachzulaufen man den Laokoon und Apollo im Belvedere studirte. Ueberall erklang das Princip des Schönen, Raphael und seine grossen Zeitgenossen. Doch glaubten noch stimmberechtigte Professoren: man habe zuerst die Caracci und Guido zu studiren, um von diesen erst zu Raphael und zu den Antiken überzugehen.

Solche Ansichten bekämpften sich zur Zeit, wo auch mir vergönnt ward, meine römische Studien zu beginnen. Ich hatte geringe Vorkenntnisse; aber keine Vorurtheile. Und da ich eigene Einsicht und innere Ueberzeugung

suchte, so konnte die Auctorität nie etwas über mich gewinnen. Auf vieles hatte ich auf einmal meine Aufmerksamkeit zu richten, wenn ich zur richtigen Ansicht, und zu einem freyen Urtheil gelangen sollte. Ich ging überall in die Schule. Unbefangen war mein Umgang mit dem Italiener, wie mit dem Franzosen, und mit dem Engländer, wie mit dem Deutschen: und so mit dem Mahler und dem Bildner, wie mit dem Architekten. Unter den Malern fand ich am meisten Studium, und den beharrlichsten Fleiß bey den Franzosen; bey den Engländern mehr Urtheil und richtigen Sinn, aber ohne Studium; bey den Italienern das Hängen am Herkömmlichen mit geringer intellectueller Bildung, und bey den Deutschen den bessern und reinen Sinn für das Gemüthliche und Rechte; aber es fehlte an jenen Kenntnissen und an jener Vorschule, ohne welche es schwer wird, das Studium in Rom mit Erfolg zu betreiben. Schöne Talente verloren sich in dem Streben.

Unter den Architekten waren auch die Franzosen die geübtesten Zeichner. Sie sahen am meisten nach den altrömischen Bauwerken, aber ohne Wahl und Urtheil. Unter den Deutschen fanden sich manche, die mit sich nicht einig werden konnten: ob sie die Alterthümer von Paestum, oder das Pantheon, oder den mittelalterlichen Stil, und das Gothische (als die wahre Nationalarchitektur, wie sie meinten) studiren sollten. — Die Italiener kamen bey ihrem Studio nie über Vignola und Palladio weg.

Nur bey den Bildnern trat allmählig eine Art Einheit des Studiums ein. Der Italiener Canova, der Deutsche Trippel, und der Engländer Flaxmann richteten, wie Winkelmann und Mengs, ihren Blick nach den Antiken. Der Ernsthafteste von den drey starb früh, ohne einen großen Namen zu hinterlassen. Der Engländer (un-

ter uns bekannter durch seine phantastischen Skizzen nach Homer und Dante) machte in Rom sein Meisterstück, eine Gruppe, aus lauter Stücken der besten antiken Monumente zusammengesetzt. Zurückgekehrt nach England soll er dort sein Wesen mit vielem Beyfall betreiben. Ueber Canova hat sich der Graf Cicognara mit unbedingten Lobpreisungen ergossen, und zwar nur als das Echo der grossen Menge. — Unkenntniß und Partheysucht hatte früher eben so die Werke Bernini's erhoben.

Bey einem solchen Zustande des Kunstbetriebes kann man wohl sagen: daß sich durch Mengs und Winkelmann das Studium in den verschiedenen Kunstzweigen anders, aber nicht fest gestaltet hatte. Die Werke von Mengs genügten nicht aus Mangel an Genialität, und eben so wenig konnte sein Princip des Schönen, das er mit Winkelmann behauptete, zu einer erspriesslichen Richtung führen. Denn es fehlte diesem Princip der Prüfstein: was eben in den Werken der Kunst schön zu nennen sey. —

In die Bahn solcher Studien geworfen, blieb mir weder Seitenweg, noch Rückweg. Ich fühlte die Nothwendigkeit eines Prüfungssatzes, wenn dem wahren Studium eine Base gegeben werden sollte. Also vorwärts! — Und siehe! es gelang mir ganz auf empirischem Wege: einen solchen Prüfungssatz in der Charakteristik, oder in der individuellen Bedeutsamkeit aufzustellen. — Daß der Mengs - Winkelmann - Lessingsche Anhang dies Princip nicht sogleich unbedingt anerkennen würde, liefs sich voraussehen. Doch war das Rechte einmal gefunden, so mußte es gegen jeden Einwurf bestehen.

Druckfehler.

Seite 11 Zeile, letzte in der Note, lies: Juwel

- 15	- 11	• Monogramm
- 18	- 5	• Melanchthon
- 25	- 14	• anschaulichen
- 25	- 17	• von
- 26	- 10	• das: anstatt dafs
- 26	- 28	• Mantegna
- 26	- 29	• Zoppo
- 44	- 1	• Koryphäen
- 46	- vorletzte	• Coreggio
- 96	- 5 von unten	• nach Slingeland ein Comma statt Punctum
- 100	- 9	• Abenteuerlichkeiten
- 101	- 3 von unten	• niedrigen
- 125	- letzte	• Recidiven
- 134	- 25	• sich: anstatt ich
- 148	- 11	• dem: anstatt den

Anzeige der Verlags-handlung.

Folgende Werke sind durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Die geometrische Zeichenkunst;

oder vollständige Anweisung

zum Linearzeichnen, zum Tuschen und zur Construction der Schatten.

Für Artilleristen, Ingenieure, Baubeflissene und überhaupt
für Künstler und Technologen.

Von M. Burg.

Theil I. Allgemeine geometrische Zeichnungslehre; mit 11 Kupf. 5 Rthlr.

• II. Das Artillerie-Zeichnen; mit 12 Kupf. 4 Rthlr. 10 Sgr.

(Der Text in gr. Octav. Die Kupfer in Folio.)

Dem freien Handzeichnen steht das geometrische Zeichnen, welches mit Zirkel und Lineal nach mathematischen Gründen geübt wird, gegenüber. So nützlich es als Hülfswissenschaft dem Maler ist, so ist die Fertigkeit darin doch hauptsächlich denen unerläßlich, welche sich irgend einem Zweige der technischen Künste widmen, besonders den Baubeflissenen, den Artillerie-Officieren, Ingenieuren, so wie den Handwerkern, welche Risse zu entwerfen haben. Vermöge des geometrischen Zeichnens soll jeder Körper, bei dem es auf richtige Maaß- und Größenverhältnisse ankommt, auf die Bildfläche in jeder Ansicht, und in jeder Neigung zu derselben, dargestellt werden, so, wie er wirklich ist, nicht wie er nach den Regeln der Perspektive erscheint. Daher zuerst die Lehre von der Projection. Da es aber nicht hinlänglich ist, einen Körper in seinen Umriffen zu entwerfen, sondern man ihn auch mit naturgemäßer Beleuchtung darzustellen hat, so führt dieses zur Schattenlehre, vermöge welcher man die Schatten auf dem Bilde so construirt, wie sie bei jedem angenommenen Richtungswinkel der Lichtstrahlen erscheinen. Hieraus folgt das Tuschen, welches also nicht bloß als eine mechanische Fertigkeit mit dem Pinsel, sondern als die Kunst anzusehen ist, die Beleuchtung nach den gefundenen Grenzen der Schlagschatten und der Seitenschatten durch alle Abstufungen der Lichttöne auszuführen.

Dieses Werk umfaßt demnach das Zeichnen, von der mathematisch-richtigen Darstellung der einfachen Linie, bis zur vollendeten Ausführung

jedes durch Lage, Zusammensetzung und Beleuchtung schwierigen Gegenstandes. Einige Kenntnisse in der Mathematik werden hiebei nothwendig vorausgesetzt, wenigstens bei denen, die nicht bloß eine mechanische Fertigkeit erwerben, sondern verwickelte Aufgaben selbst lösen wollen. Die diesem Buche beigefügten Kupfer sind, um als Musterblätter dienen zu können, sehr sorgfältig gearbeitet, besonders die zur Schatten-Construction gehörigen in Aqua tinta ausgeführten Blätter, welche, vermöge der Eigenthümlichkeit dieser Manier, das Getuschte glücklich darzustellen, und der Geschicklichkeit des Künstlers, Herrn F. W. Meyer, sehr gelungen sind. Der erläuternde Text wird wegen der ausführlichen und genauen Anleitung, die er gewährt, wegen der klaren Entwicklung der Beweise bei jedem Verfahren, sehr genügend erscheinen, und man wird, da im Deutschen noch nichts so vollständiges über diesen Gegenstand vorhanden ist, ihm ohne Zweifel zugestehen, daß er eine Lücke ausfülle, und geeignet sey, eine Kunst zu verbreiten, die in Künsten und Gewerben so viele Anwendung findet.

Beiden Theilen ist eine sehr auszeichnende Anerkennung ihrer Nützlichkeit geworden, indem der erlauchte Chef der Königl. Preuß. Artillerie dieselben in allen Preuß. Artillerie-Schulen einzuführen, und sie beim Unterricht zum Grunde zu legen befohlen hat.

Als Fortsetzung dieses Werks wird nächstens von demselben Verfasser erscheinen:

Das architektonische Zeichnen,
oder vollständiger Unterricht
in den beim Zeichnen der Architekturgegenstände und der Maschinen vorkommenden Constructionen,
sowohl hinsichtlich der Anfertigung einer richtigen Linearzeichnung, als der Bestimmung der Schatten.

Band I., Theoretischer Theil (Géométrie descriptive): weitere Ausführung der Projektions- und Schattenlehre, in architektonischer Rücksicht; mit 11 Kupfertafeln in Folio.

• II., Praktischer Theil: Das Zeichnen der Architekturgegenstände und der Maschinen selbst; mit 12 Kupfertafeln in Folio.

Wilhelm Müller's
Rom, Römer und Römerinnen.

Eine Sammlung vertrauter Briefe aus Rom und Albano.
2 Bde. 8. geheftet ord. Pap. 2 Rthlr. 10 Sgr., Velin-Papier 3 Rthlr.

Was bisher in Italien die Aufmerksamkeit aller Reisenden hauptsächlich auf sich gezogen, und in den Beschreibungen des Landes die vorzüg-

lichste Stelle einnimmt, die alten Denkmäler und die neueren Schätze der Kunst, die Ueberreste des Alterthums, die Erinnerungen der Vorzeit, schie-
nen dem Verf. so vielfältig behandelt, daß er alle andere Vorzüge und
Eigenthümlichkeiten des herrlichen Landes, durch ein — unter diesen Um-
ständen freilich sehr verzeihliches — Unrecht, fast ganz übergangen fand.
Die anziehenden Eigenthümlichkeiten des beweglichen und reich gestalteten
italianischen Lebens, die jetzigen Sitten und Gewohnheiten, Natur des Bo-
dens und Einfluß des Klima, fesselten ihn, und dies ist es, was in seinen
Schilderungen besonders hervortritt. Rom selbst und die Gegenden von
Rom, die Villeggiatura der alten und neuen Römer, die kirchlichen Feste
und öffentlichen Belustigungen, die Poesie und Bedeutung des italienischen
Volksgefanges (von welchem häufige Proben gegeben werden), die Improvi-
satoren, von einer uns noch wenig bekannten Seite dargestellt, das Cicis-
beat, wie es war, und wie es, nachdem es zur Verschlimmerung der Sit-
ten sich größtentheils verloren, noch ist, das Leben der verschiedenen
Stände, — dieses alles ist Gegenstand der vorliegenden Mittheilungen, in
Briefen, bei denen man die Lebendigkeit und Wärme des empfangenen Ein-
drucks nicht verkennen wird, welcher erforderlich ist, wenn auch Andere von
dem Gesehenen nicht eine Beschreibung, sondern ein Bild erhalten sollen.

J. G. Büsching,

Das Schloß der Deutschen Ritter zu Marienburg.

1823. gr. 4. Mit 7 Kupfertafeln in Aquatinta, in Fol.

Preis 4 Rthlr.

(Dasselbe, mit den ersten Kupferabdrücken auf größerem Papier, der Text
kartonirt, die Kupfer in Mappe. 5 Rthlr.)

Wie wichtig die Kenntniß der Marienburg für die Kunstgeschichte sey,
und welchen Werth dieselbe für jeden Verehrer vaterländischer Alterthümer be-
haupten müsse, erhellt aus allen Erörterungen, welche aus Veranlassung
des vorliegenden Werks bekannt geworden sind. Die Wiener Jahrbücher der
Literatur (1823. H. 3.) haben darüber unter andern geäußert: „Wie der Eöllner
Dom in gewisser Hinsicht die schönste Epoche der Kirchenbaukunst vertritt,
so darf das Schloß der deutschen Ritter zu Marienburg wohl als voll-
endetes Muster der höheren weltlichen (wir verstehen das Wort im Gegen-
satz zu jener) betrachtet werden; und aus diesem Gesichtspunkte sind die
Bestrebungen mehrerer Gelehrten und Kunstfreunde, die zuerst die genaue
Kenntniß jenes Schlosses vorbereiteten, höchst verdienstlich gewesen.“ —
„Als der Herstellungsbau schon bedeutend vorgerückt war, unternahm
Herr D. Büsching eine Reise dahin, und widmete dem Schlosse eine bis

in die kleinsten Details eingehende sorgfältige Untersuchung, deren Resultate er in dem vorliegenden Werke, das die Verleger aufs Beste ausgestattet haben, niedergelegt hat. — Die sieben vortrefflichen Kupfertafeln sind zum Verständniß des Werkes eine schätzbare Zugabe; sie enthalten die Grundrisse der vier Geschosse des Mittelschlusses, als des vornehmsten Theiles, einen Durchschnitt der Hochmeisterwohnung, die Ansicht eines Theiles des Mittelschlusses von der Mogatseite, und einen Plan vom ganzen Umfange des Schlosses Marienburg, wie es in der alten Zeit gewesen."

Palaeophron und Neoterpe.

Eine Schrift in zwanglosen Hefen ästhetisch-kritischen Inhalts, bezüglich auf Kunst und Sitte, Religion und Wissenschaft.

Herausgegeben

von

K. E. Schubarth.

1stes Stück und 2ten Stückes 1stes Heft, m. Kupf. gr. 8. 1823. 1824.

Preis: 2 Rthlr. 10 Silbrgr.

Diese 2 Hefte enthalten unter andern folgende Aufsätze: Gegenstand und Anlage antiker und moderner Kunst. — Die Restaurationen an der Gruppe des Laokoon betreffend. — Von dem Lebensalter und dem Maße der Söhne des Laokoon. — Das Abendmahl Christi von Leonardo da Vinci. — Ueber das Abendmahl Christi nach Raphael und Marc-Anton. — Marc-Anton's Verhältniß zu Albrecht Dürer und zu Raphael. —

Die Bildhauer.

Roman,

von

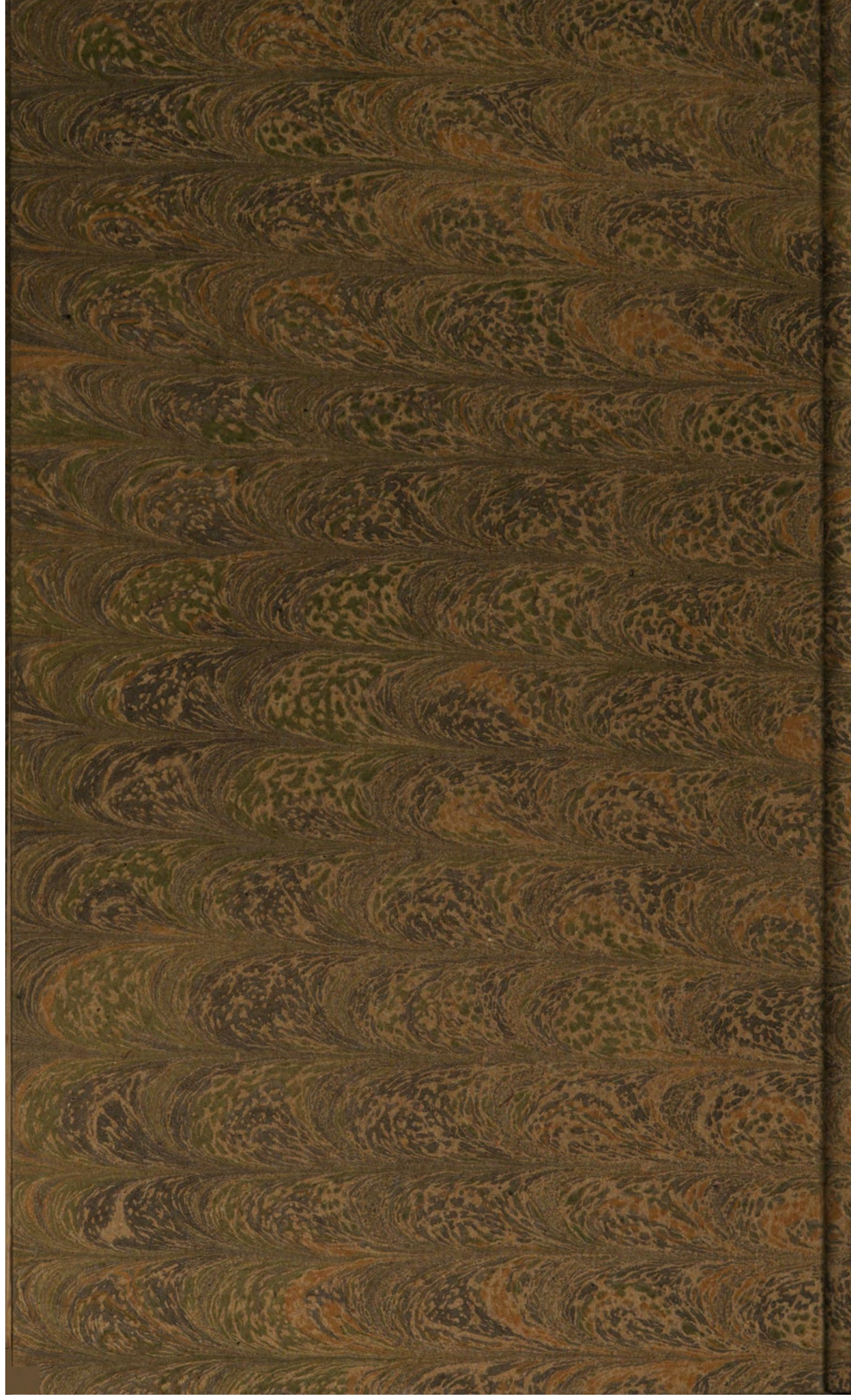
Karoline von Boltmann.

2 Thle. 8. 1829. 3 Rthlr.

Die Verf. wünschte (s. Vorrede) das Poetische, das in Kunst und Leben des Bildhauers liegt, für eine Dichtung zu benutzen. Mit welcher genauem Kenntniß des Gegenstandes ihr Werk geschrieben ist, haben mehrere Recensionen bereits anerkannt. Mit großer Wahrheit werden Italiens Natur- und Kunstschönheiten geschildert und der Charakter Canova's dargestellt.

Sep. 1996

BUCHBINDEREI
OBERMEIER
Niederlassung München
Heßstraße 31
80799 München
Telefon 089 818 116



Hirt, Aloys Ludwig,

Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden
und Prag

Berlin 1830

Art. 137 h

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10258317-1